

الوعي بالكتابة

في الخطاب النسائي العربي المعاصر

دراسات نقدية

سوسن ناجي رضوان



أهداء 2004

**الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
القاهرة**

الوعى بالكتابة

فى الخطاب النسائى العربى المعاصر

دراسات نقدية

سوسن ناجى رضوان



٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084

فهرس

أولاً : -

فى نظرية الحب عند العرب

(قراءة فى نص "طوق الحمامة" ابن حزم الاندلسى ، روضة

المحبين "ابن قيم الجوزية") ٧

ثانياً : -

الكتابة النسائية اسئلة الاختلاف.. وعلامات التحول

"قراءة فى خصوصية الخطاب النسائى العربى المعاصر" ٤٥

ثالثاً : -

اللغة المنسية .. وتأويل الأحلام

(دراسة تطبيقية فى نصى "الشيخوخة لطيفة الزيات ، شواهد

ومشاهد : عبد الحميد إبراهيم) ٨٧

رابعاً : -

الوعى بالكتابة ، وتأنيث النص

فى " فوضى الحواس "

لأحلام مستغانمى ١٢٣

خامساً : -

الأنا والآخر

بين الثنائية البيولوجية والتوحيد بالآخر (غادة السمان نموذجاً) ١٤٥

سابعاً : -

في خطاب الشواعر النساء في العصر الجاهلي

رؤية نقدية ١٧١

مقدمة

تعنى هذه الدراسات النقدية باستراتيجيات الخطاب الأدبي النسائي العربى المعاصر ؛ من حيث خلخلة الآلية النظرية التى كرسى للتحيز ضد المرأة ، فى التراث بشكل عام ، وفى اللغة والأدب بشكل خاص .

وقيمة هذا الدرس تكمن فى كشفه عن فعل التخيل فى الخطاب النسائي العربى ، وقد أصبح طرفاً أساسياً فى عملية المواجهة عبر فعل التفكير وإعادة التركيب للعالم جمالياً ؛ ذلك أن وعى الكاتبة بالكتابة سرب إلى لواعيها أهمية قلب الخطاب لاستعادة الأنوثة له ..

وفى إطار منظومة قلب الخطاب يتغير موقع المرأة / الكاتبة من موقع المنتظر السلبي إلى موقع السؤال والمبادرة .. وهذا النمط من الكتابة - التى يعنىها السؤال بالدرجة الأولى " يأتى كحالة من حالات الانبثاق من الصمت ، أو انفجار السكون ، لتحقيق فعل الخروج على السائد ، أو الولوج إلى مغامرة لغة الاختلاف ، التى تحول المسلمات إلى مساءلات أو إشكاليات .. وهذه النظرية تضعنا فى موضع القدرة على التفكير حول تفكيرنا " (١).

لذا يحاول هذا الكتاب إثارة عدد من الإشكاليات ، ترتبط باستراتيجية الخطاب النسائي فى مساءلته للغة، مساءلته للتراث ، والوعى العربى بشكل عام .

فتأتى دراسة "نظرية الحب عند العرب" أول مساءلة للتراث ، أول مساءلة لعالمين جليلين : ابن حزم ، وابن قيم الجوزية ؛ لإدراك ماهية الانقسام أو الازدواج فى رؤى

(١) محمد عبد الله الفزائى : الخطيئة والتكفير ، ص ٥٨ .

كل منهما ، أو الاتساق مع الذات ، ويأتى فعل المساعلة عبر مناقشتها قضايا إنسانية كبرى تتعلق بمنظومة القسمة الثنائية والمرأة ..

ثم يأتى بحث : الكتابة النسائية "أسئلة الاختلاف .. وعلامات التحول " إجابة على عدد من الأطروحات المعاصرة ، والتي من شأنها أن تحت على إعادة النظر ونقد الذات وإمكانية المصالحة مع أنواع الخطابات الأخرى السائدة ، مثل الخطاب الدينى ، أو نبذ بعضها مثل الخطاب العلمانى ...

ويتلو ذلك محاولة لقراءة منطقة اللاوعى عبر "الحلم" وذلك فى نصوص الترجمة الذاتية ، بهدف قراءة هذه المنطقة (كلفة منسية) ، لإضاءة الذات الكاتبة ، وتحقيق مزيداً من الوعى بها " ثم محاولة مقارنة لغة هذه المنطقة - فى كتابات لطيفة الزيات (الشيخوخة) - مع منطقة اللاوعى فى كتابات الرجل - نص شواهد ومشاهد : عبد الحميد إبراهيم .

وذلك بهدف استنباط خصوصية لغة لاوعى المرأة وماهية اختلافها عن لغة لاوعى الرجل ، وذلك فى دراسة اللغة المنسية وتؤيل الأحلام .

وتتلو ذلك محاولات أخرى لقراءة اللاوعى ، لإدراك قيمة قراءته فى الكشف عن الوعى بالكتابة وعلاقته بتأنيث النص ، وذلك فى بحث : الوعى بالكتابة وتأنيث النص : ثم إدراك علاقته بالكشف عن الآخر "ذلك فى دراسة" الأنا والآخر بين الثنائية البيولوجية والتوحد بالآخر" ..

وأخيراً يأتى « بحث » «فى خطاب الشواعر النساء فى العصر الجاهلى» محاولة جادة للتنقيب عن تراث أدبى للنساء ، وهى محاولة من شأنها إضاءة مناطق معتمة فى الذات العربية ، وتأتى كحلقة مفقودة من شأنها أن توصل لدينا ما انقطع ، وسكت عنه ..

د. سوسن ناجى رضوان

المنيا ٢٠٠٣/٧/١

"فى نظرية الحب عند العرب"

قراءة فى نص : " طوق الحمامة : ابن حزم الأندلسى "
"روضة المحبين : ابن قيم الجوزية"

الرؤية

هذا البحث هو مجرد إعادة إنتاج / قراءة لبعض اللوحات الفكرية والتراثية ،
والتي كانت بمثابة المرايا التي تعكس مواقف أصحابها إزاء قضايا أخلاقية وتنويرية
كبيرة ؛ أهمها الحب ، وجدل العلاقة بين الجنسين ؟ وذلك من منظور فقيهين : أحدهما
ظاهري ، ولد في القرن الرابع الهجري (عام ٣٨٤هـ) ، وهو "ابن حزم الأندلسي" (١) ،
والآخر أصولي ، ولد في القرن السابع الهجري عام (٦٩١هـ) ، وهو "ابن قيم
الجوزية" (٢). وذلك عبر نصيهما : "طوق الحمام في الإلفة والالاف" ، و" روضة المحبين
ونزهة المشتاقين" ..

ولقد نظر لمفهوم الحب مجموعة كبيرة من العلماء - سبقت تاريخيا وعاصرت
هذين المؤلفين - وكانت قد أسهمت في تكوين الحضارة الإسلامية العربية بعلومها
واسهاماتها المختلفة ، وعلي رأسهم علماء المتصوفة ، وعلماء الحديث ، والرواة ،
والشعراء ، الأطباء والفلاسفة وعلماء اللغة وغيرهم (٣) ، جميعا ناقش مفهوم الحب
"على اعتباره حالة القلب ، أو العقل ، أو الروح" (٤) ؛ أو بمعنى آخر على اعتباره جوهرًا
أو باطنا تكمن وراءه حركة الوجود ، بل إن "العالم العلوي والسفلي إنما وجد بالمحبة
ولأجلها ، وأن حركة الأفلاك والشمس والقمر والنجوم ، وحركة الملائكة والحيوانات ،
وحركة كل متحرك إنما وجدت بسبب الحب" (٥).

والسلطة القائمة في النص - هنا ، بل في معظم النصوص التراثية التي ناقشت
مفهوم الحب - كانت سلطة دينية ، بمعنى أن ميول المؤلف الدينية والأخلاقية كان لها
من التأثير البالغ في معالجة النص ، وبلورة مفهوم الحب ، بل في تشكيل الرؤية بشكل
عام ! هذه الرؤية والتي تشكلت بعناصر ثقافية (٦) من قبل الكاتب نجدها تبلورت - في
هذا النص - لتعكس لنا روحا تنويرية تجاوزت عصرها ..

وهنا يبدو النص التراثى بمثابة نص حضارى ، أو زاد معرفى ، يكون أداة فعالة للإفصاح عن المسكوت عنه لعدد من المفاهيم المغلفة عمداً . أو بمعنى آخر يسهم فى إدراك التطور والتنوع فى المفاهيم المعاصرة ، وأخيراً فإنه قد يكون وسيلة حتمية للتحرر من التبعية للسائد والقائم من مفاهيم وأفكار ..

وإذا كنا نصف الوعى النقدى عند "ابن قيم الجوزية" على أنه وعى متحيز ، ومشدود بين الثقافة والنسق ، فإننا نوصف الوعى النقدى عند "ابن حزم" - على أساس اختلافه عن أنساق الفكر المغلفة - بوصفه وعياً منفتحاً استطاع أن ينجو بنفسه من جمود الاتباع إلى ذروة الإبداع الذاتى ، وذلك من خلال الوعى بروح النص .

وهوية هذا الوعى النقدى ، عند "ابن حزم" - والذى يتضاد مع واقعه ، ولا يتشابه مع واقعنا "فهى اختلافه عن أنساق الفكر المغلفة ، أو المنهج الثابت الذى يغترب عن تاريخيته ، لأنه نقد مفتوح على إمكان فشله بما يضعه إزاء نفسه موضع المساءلة^(٧) والنقد" ؛ لذا يقول فيه ابن قيم الجوزية: "وأما أبو محمد فإنه على قدر يبسه وقسوته فى التمسك بالظاهر وإلغائه للمعانى والمناسبات والحكم والعلل الشرعية إنما ع فى باب العشق والنظر وسماع الملامى المحرمة"^(٨).

وخروج "ابن قيم الجوزية" هنا - على "ابن حزم" - يعكس رؤيته حين قرأ نص "طوق الحمام" ، فاختلف معه فى مسائل ، واتفق معه فى أخرى. وهنا تبدو القيمة التاريخية لنصيهما "طوق الحمامة" ، وروضة المحبين "كتيار فكرى" لا تقاس مشروعيتها بعدد الإنجازات التى يحققها ، إنما بنوعية الأسئلة التى يطرحها ، وهى أسئلة تستدعى إلى استكشاف الكهوف البلورية فى النص"^(٩).

ذلك أن نص "طوق الحمامة" يعد بادرة تنويرية ، ونموذجاً حضارياً لا يفرض معنى وحيداً ، بقدر ما يوحى بمعان مختلفة ، تهدف جميعها إلى فعل نقد ومراجعة العقل لنتاجاته ، وأنظمتها المعرفية ، وأنساقه المنطقية ، وفى الوقت نفسه يعد نص "روضة المحبين" بادرة إحيائية للتراث العقائدى حين قدم حلولاً للعديد من المسائل الدينية والدنيوية المختلف عليها باجتهاد تنويرى ، وثقافة موسوعية استوعبت روح العصر .

لذا كان النضال بمثابة جهد تنويرى عقلانى مبكر فى عمر الثقافة العربية ، والتي
تعانى الآن حتماً بفعل التقاعس والغياب والتقص فى قراءة تراثنا العربى ، الأمر الذى
يوازى استباق العرب الأمم - قديماً - ثم سرعان سقوطهم من القمة ، أو خروجهم من
الجنة !

النظرية

يمثل المؤلفون الذين أسهموا في تكوين رؤية متكاملة عن نظرية الحب "العديد من روافد الثقافة والمأثورات حيث أسهموا في تكوين الحضارة الإسلامية العربية ، بما تنطوي عليه من فروع المعرفة التي نمت في داخلها ؛ إنهم الشعراء ، وسادة النثر العربي ، والأطباء ، والفلاسفة وعلماء الحديث والرواية ... والتي تنطوي أعمالهم الموسوعية على عناصر مستقاة من كل هذه المصادر"^(١٠).

ومن بين كتب الحب يمثل كتابا طوق الحمامة : لابن حزم ، وروضة المحبين : لابن قيم الجوزية عملاً فريداً ، واستثماراً كبيراً للجهد والتأمل والتفكير الشخصي في معنى الحب ، وامتداداً وتطوراً طبيعياً لهذه الكتب ؛ حيث كان كل منهما عارفاً بالمأثور ، والمتناقل الشفاهي ، ومن خلالهما شارك الأندلس الإسلامى الشرق في مخزونه المعرفى وأفكاره التي تدور حول الحب ..

فنظرية الحب عند "ابن حزم" - على سبيل المثال - تعد "تطويراً مدهشاً ، حينما يتم النظر إليه في سياق الأعمال السابقة له ، وبرغم أنه ليس عملاً جيداً ، سواء في بنيته العامة أو الموضوعات التي يعالجها"^(١١) ؛ إلا أنه اختلف اختلافاً جذرياً عن الكتابات السابقة له - في الشرق - من حيث عرضه اعترافاته في تلقائية وأخبار معاصريه ، في تجرد تام وحياد مطلق ، مما جعل عمله هذا يتقدم عصره ، ويضع مؤلفه هذا في مصاف وبوادر كتب التنوير .

فقد تأثر ابن حزم بمن سبقه - وذلك في صوغه لنظرية الحب - مثل أفلاطون في كتابه المأدبة ، كما تأثر بابن داود في كتابه "الزهرة" ، ونجده يورد في طوق الحمامة فقرات مقتبسة عن ابن داود وقد تكون مقتبسة بدورها عن المأدبة لأفلاطون^(١٢) مما يعكس حقيقة تأثره بمن قبله ، من أعمال أسهمت في تكوينه ...

غير أن "الحيوية وخصوصية الأسلوب ، تجعلان من طوق الحمامة عملاً فريداً وسط أقرانه ، خاصة حين عرى تقاليد الأدب العربية الشرقية حول الحب من بهرجتها البدوية والبغدادية ، وصبغها بصبغة الأسلوب القرطبي الذي قلل من سهولة رؤية الأعمال السابقة التي ساهمت في تكوينه"^(١٣).

أما نظرية الحب عند "ابن قيم الجوزية" في كتابه "روضة المحبين" ، فهي تعد امتداداً لنظرية الحب عند "ابن حزم" - وغيره - كما تعد تطوراً طبيعياً لما سبقه من أعمال ؛ حيث عالج موضوعه بقلم دارس موسوعي ، استطاع أن يكون بنية شاملة لنظرية أفضت إلى نتائج لم يصل إليها غيره من قبل ؟! ...

"وبالمقارنة مع الكتب الأخرى السابقة واللاحقة ، فإن كتابه - هذا - يقول شيئاً ما ، بل إن الكتاب كله رسالة حافزة بأن هناك نظرية إسلامية حقيقية عن الحب ، الحب الدنيوي والإلهي ، ليست صحيحة فحسب ، بل تتحقق بصورة ناجحة"^(١٣) عبر رؤية موسوعية تنتج حلولاً ونتائج ..

ورغم هذا فإن رؤية "ابن قيم الجوزية" - في كتابه هذا - تعد امتداداً للتقليد الراسخ ، أو "استمراراً في هذا التقليد الشرقي الذي أقر ابن حزم بازدرائه"^(١٣) حيث لم تتجاوز رؤيته مفاهيم عصره ، أو بمعنى آخر لم يخرج على منظومته السائدة ؛ لكنه مع هذا قدم أفكاراً إحيائية للتراث العقائدي ، وحلولاً للعديد من المسائل الدينية والدنيوية - والمختلف عليها دينياً برؤية تنويرية ..

ومضمون الكتابين يناقش بنية نظرية الحب من خلال زاويتين : الأولى تبحث في ماهية الحب ، أسماؤه ، صفاته ، طبيعته ، علاماته ، آثاره ، أسبابه ... وإذا كان ابن حزم يناقش هذه المفاهيم من منظور فلسفي أو فكري فإن ابن قيم الجوزية يناقشها من زاوية المفكر المنظر والعالم اللغوي الذي يناقش أصول الكلمة ، أنماطها ومعانيها الصرفية والمشتقة ..

أما الزاوية الثانية : فهي التطرق إلى تصنيف المحبين ، وتنظير سلوكهم من بين ، وهجر ، وسلو ، وضنى ، ووفاء ، ومراسلة ، ومخالفة ، ومطاوله ، وإذاعة ...

وعبر مناقشة زاويتي النظرية يتعرض "ابن القيم" إلى مناقشة مسائل كبرى -
يكن داخل تفاصيلها الجد والخلاف الكائن بين العالمين - مثل : هل الجماع يفسد
الحب ؟ وماهية الوصال الذي يبيحه الدين ؟ وهل يوجد شهداء في الحب ، وهل العشق
إرادى أم غير إرادى ؟ وهل قبح الباطن يعلو جمال الظاهر ويستتره ؟ وهل الهجر
أربعة أشهر يدخل الزواج فى مرتبة الطلاق أم لا ؟ وهل يواجه ثمة اتفاق بين المحب
والمحبيب فى الحركة والمرض والكلام ؟ وهل يناقض التعددية فى الزواج أو الحب
جوهر الحب للزوجة ؟ وهل يغار المحب على محبوبه من نفسه ؟ وما هى أنواع الغيرة
المباحة ؟ وهل للعفاف لذة ، ولإرتكاب سبل الحرام ألم ؟ ... الخ .

إن مواطن الجدل بالاتفاق أو الاختلاف بين هذين العالمين الجليلين حول مثل هذه
القضايا المهمة - فى نظرية الحب ، أضف إلى ذلك طريقة معالجتهما هذه القضايا ،
إلى جانب رؤيتهما للمرأة - كل هذه العوامل - جديرة بأن تكشف اللثام عن ماهية
رؤيتهما ، وماهية الملامح العامة لنظرية الحب لدى كل منهما ..

وينبئ أدب الاعتراف عند ابن حزم - فى كتابه "طوق الحمامة" - عن معالم
شخصيته - التى تظهر وتغيب بين ثنايا النص - بصورة تجعل من الكتاب أقرب إلى
أن يكون "سيرة ذاتية - أو هو قريب منها - للجانب العاطفى من حياة "ابن حزم" (١٤)،
والذى فيه تتجلى "نظرته عن تجربة عميقة ، ذات أبعاد إنسانية واسعة ، وإدراك ذكى
لطبائع البشر" (١٤) ، كما تتحدد ملامح شخصيته التنويرية "جرئاً صريحاً ، مرتفع
الصوت ، لا يكتفى ولا يلمح ، ولا يشير ، وإنما يعالج قضايا مفكراً دارساً ، لا يتأثم
ولا يتردد" (١٤).

وتلك السمات الشخصية التى امتلكها "ابن حزم" مكنته من الخروج على السائد
من رؤى وأفكار معاصريه ، أو بمعنى آخر مكنته من الخروج على "تزمّت جماعة من
الفقهاء المنتقصين المرأة حقها الشرعى ، معللاً موقفهم من المرأة ، بأنه موقف المراعاة ،
وهو يرفض المراعاة ، ويرى أن ثمة تواطؤ من طائفة المتعصبين المرائين على إخفائها" (١٥).

وهنا يكشف "ابن حزم" اللثام عن ملامح لا موضوعية ، وتعصب جماعة من الفقهاء :
لتحيزهم ضد المرأة ، أو ضد التنوير عمومًا الأمر الذى وصم التراث السلفى - فى
أغلبه من منظور الآخر الأجنبى - بالتخلف وعدم التنوير ؟! ..

بينما يقف "ابن قيم الجوزية" - أيضاً - ضد مجموعة هؤلاء الفقهاء الذين يناقشون أدق الأمور حساسية - فى العلاقة الخاصة بين الزوجين - بلهجة منحازة ضد المرأة ، تصل إلى التزول بمكانتها إلى مقام الشيء المملوك (الدار) ، يقول : "وقد اختلف الفقهاء : هل يجب على الزوج مجامعة امرأته ؟ فقالت طائفة ، لا يجب عليه ذلك ، فإنه حق له فإن شاء استوفاه ، وإن شاء تركه ، بمنزلة من استأجر داراً إن شاء سكنها ، وإن شاء تركها ؟" (١٦).

ويرد "ابن القيم" هذا الرأى ، وأراء أخرى توازيه موقفاً بقوله : " هذا من أضعف الأقوال ، والقرآن والسنة والعرف والقياس يرده ، أما القرآن فإن الله سبحانه وتعالى قال : " وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ " .

وإذا كان موقف نص "روضة المحبين" - هذا - من المرأة : يتسم بالموضوعية فى أغلب المواقف التى يجد لها نصاً من القرآن أو السنة ؛ غير أن أراءه الشخصية فى المرأة كانت تتسرب - حثيثاً - داخل النص لتنبئ عن رؤية تتناقض مع الأولى ، ولا تتفق مع مشروعه التنويرى الجليل ، كما أنها لاتضارع رؤية ابن حزم - والتى تبدو بجوارها أكثر اتساقاً ، وموضوعية ..

يقول "ابن قيم الجوزية" : "لما كانت النفوس الضعيفة ، كنفوس النساء والصبيان لا تنقاد إلى أسباب اللذة العظمى إلا بإعطائها شيئاً من لذة اللهو واللعب ، بحيث لو فطمت عنه كل الطعام طلبت ما هو شر لها منه" (١٧).

وتلك هى وجهة نظر "ابن قيم الجوزية" فى نفوس النساء : ضعيفة ، وقاصرة ، بل تقترب من نفوس الصبيان ! وهى وجهة نظر خاصة وإرادة فى سياق شرحه لحديث النبى ﷺ يقول : "كل لهو يلهو به الرجل فهو باطل ، إلا رمية بقوسه ، وتأديبه لفرسه ، وملاعبته أهله فإنهن من الحق" (١٨).

ووجهة النظر - هذه - لا تتناسب وتحليله القدير الممتع فى شرحه للحديث ، يقول : كانت لذة اللعب بالدف فى العرس جائزة ، فإنها تعين على النكاح كما تعين لذة الرمي بالقوس وتأديب الفرس على الجهاد ، وكلاهما محبوب لله ... ولهذا عد ملاعبة الرجل لامرأته من الحق لإعانتها على مقاصد النكاح الذى يحبه الله سبحانه وتعالى ، وما لم يعن على محبوب الرب تعالى فهو باطل لا فائدة فيه" (١٨).

وإذا كانت المرأة عند "ابن القيم" نفساً ضعيفة ، وعقلاً قاصراً ، وخلقاً أقل عفافاً - كما سنرى - ، فإنها عند "ابن حزم" تتساوى والرجل عقلاً وقدرة ، عفافاً وحكمة ، يقول : "وإني لأسمع كثيراً ممن يقول : الوفاء في قمع الشهوات في الرجال دون النساء ، فأطيل العجب من ذلك . وإني لي قولاً لا أحول عنه : الرجال والنساء في الجنوح إلى هذين الشيئين سواء ولست أبعد أن يكون الصلاح في الرجال والنساء موجوداً ، وأعوذ بالله أن أظن غير هذا ... والحقيقة أن الصالحة من النساء إذا ضبطت انضبطت ، وإذا قطع عنها الذرائع أمسكت ... والصالحان من الرجال والنساء كالنار الكامنة في الماء ، لا تحرق من جاورها إلا بأن تحرك ، والفاسقان كالنار المشتعلة تحرق كل شيء ... وأما امرأة مهملّة ورجل متعرض ، فقد هلكا وتلفا . ولهذا حرم على المسلم الإلذاذ بسماع نفقة امرأة أجنبية . وقد جعلت النظرة الأولى لك والأخرى عليك ، وقد قال رسول الله ﷺ : " من تأمل امرأة وهو صائم حتى يرى حجم عظامها فقد أفطر " . وإن فيما ورد من النبي ﷺ عن الهوى بنص التنزيل شيئاً مقنعاً ... " (١٩) .

وفي هذا النص دفاع عن مقارعة ابن قيم الجوزية له حين قال : "وأما أبو محمد فإنه على قدر يبسه وقسوته في التمسك بالظاهر والغائه للمعاني والمناسبات والحكم والعلل الشرعية إنماع في باب العشق والنظر وسماع الملاحى المحرمة ، فوسّع هذا الباب جداً ، وضيق باب المناسبات والمعاني والحكم الشرعية جداً" (٢٠) ... "وذهب إلى جواز العشق للأجنبية من غير ريبة ، وأخطأ في ذلك خطأ ظاهراً فإن ذريعة العشق أعظم من ذريعة النظر" (٢١) ... "والمقصود أنه لم ير النظر إلى معشوقه ولا عشقه حراماً ، وجرى على هذا المذهب أبو محمد بن حزم في كتابه "طوق الحمامة" (٢٢) .

وابن حزم في "طوق الحمامة" لم يحلل ما ذكره "ابن القيم" عليه ، بل إنه يستشهد في طوق الحمامة بنص قرآني يرد على هذا الزعم الموجه إليه ، والله عز وجل يقول : "قُلْ لِلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ" (٢٣) ، كما ترد أخبار في "طوق الحمامة" تعكس ماهية شخصية ابن حزم ، وتقواه وعدم انمياعه في العشق والنظر للأجنبية ، يقول : "ضمني المبيت ليلة ، في بعض الأزمان ، عند امرأة من بعض معارفى ، مشهورة بالصلاح والخير والحزم ، ومعها جارية من بعض قراباتنا ، من اللاتي قد ضمنتها معى النشأة في الصبا ، ثم غبت عنها أعواماً كثيرة ، وكنت تركتها

حين أعصرت ، ووجدتها وقد جرى على وجهها ماء الشبّاب ففاض وانساب ، وتفجرت عليها ينابيع الملاحاة ... واتبعت في خديها أزهير الجمال ... فلعمري لقد كاد قلبي أن يصبو ويثوب إليه مرفوض الهوى ، ويعاوده منسى الغزل. ولقد امتنعت بعد ذلك من دخول تلك الدار ، خوفاً على لبي أن يذهب الاستحسان. ولقد كانت هي وجميع أهلها ممن لا تتعدى الأطماع إليهن ، ولكن الشيطان غير مأمون الغوائل ، وفي ذلك أقول :

لا تتبع النفس الهوى ودع التعرّص للمجن
أبليس حتى لم يمّت والعين باب للفتن^(٢٤)

وابن حزم هنا يقر أن النظر / العين باب للفتن - كما ورد في بيت الشعر - كما أنه يمتنع عن دخول دار من أحبها ، فكيف إنه إنماع في باب العشق (ضعف) والنظر للأجنبية ! - كما ورد في الحكاية .

إن الأخبار والحكايات - والتي وردت عبر أدب الاعتراف في نص "طوق الحمامة" عن النساء ، لا تدين ساحة ابن حزم ونزاهته بينيا ، كما أدانه معاصروه - أمثال ابن القيم ، فيما بعد - بل إنها تُدخل "ابن حزم" في قائمة علماء التنوير الذين يتجاوزون عصرهم أو زمانهم بالخروج على قيمة وتقاليده العتيقة ، حيث نجده يتجرد بالاعتراف ليكشف عن ذاته وعصره ، خاصة حينما يقدم تجاربه القربية ، وأشعاره الشخصية متضمنة صورة واعية للصراع بينه وبين ذاته - وبينه والبيئة المنفتحة (قرطبة) كاشفاً أثناء هذا الصراع عن طبيعته القربية ، بل وجانب هائل من أسرار النفس وعوراتها أيضاً ...

وهو يقف من بيئته ، ومن ذاته ، موقف شاهد العيان ، في تجرد وحياد موضوعي ، بهدف الكشف عن الحقيقة ، يقول : " شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكدر علمه غيري ، لأنني ربيت في حجورهن ، ونشأت بين أيديهن ، ولم أعرف غيرهن ، ولا جالست الرجال إلا وأنا في حد الشاب ... وهن علمنني القرآن ، ورويتني كثيراً من الأشعار ، ودربتني الخط ، ولم يكن وكدي ، وإعمال ذهني مذ أول فهمي . إلا تعرف أسبابهن ، والبحث عن أخبارهن ، .. واصل ذلك غيرة شديدة طبعت عليها^(٢٥) ، والغيرة هنا هي غيرة على الحقيقة ، لتعريتها ، وكشفها ، والوقوف منها موقف شاهد العيان / العالم ، الذي يرى ، ويحلل الظواهر ، ليكتشف ويعرف ..

يقول : "وانى لأعرف هذا واتقنه ، ومع هذا ، يعلم الله وكفى به عليمًا ، أنى برئ الساحة ، سليم الأديم ، صحيح البشرة .. وأنى أقسم بالله أجل الأقسام أنى ما حلت منزرى على فرج حرام قط ولا يحاسبنى ربي بكبيرة الزنا مذ عقلت إلى يومى هذا ، والله المحمود على ذلك ، والمشكور فيما مضى" (٣٦).

وكان ابن حزم - هنا - يستبطن رؤية معاصريه له - إزاء اعترافاته أو تصريحه ، وإقدامه على كشف مثل هذه الحقائق ، فنراه يقدم دفاعه عن ذاته ، وعرضه ، درءا لما قد يحدث من شبهات ، أو فهم خطأ !

أقول إن قُرب ابن حزم من المرأة ، أمكنه من الخبر بها : "فلم أزل باحثًا عن أخبارهن ، وكن قد أنسن منى بكتمان ، فكن يطلعننى على غامض أمورهن" (٣٦) ، وابن حزم هنا يتكلم بلسان العالم الذى يدرك قيمة الحقيقة ، وقيمة الإلمام بها ، من حيث كونها قيمة كشفية عن المرأة والوعى بها ككيان مساو للرجل. والأمر الذى يتعارض مع حجة معاصريه ورؤيتهم فى المرأة ! ..

فابن قيم الجوزية ينكر على المرأة غيرتها على زوجها ، بينما يرى غيره الرجل على زوجته واجبة ، أو يصفها بأنها الغيرة التى يحبها الله " وما عداها فإما من خدع الشيطان ، وإما بلوى من الله ، كغيرى المرأة على زوجها أن يتزوج عليها" (٣٧) ؛ فى حين أن هذا رأى يرد فى سياق حديثه عن : "أنواع الغيرة المباحة" ، والتى يحددها فى ثلاثة أنواع : أولها : "غيرة العبد لربه أن تنتهك محارمه ، وثانيهما : غيرته على قلبه أن يسكن إلى غيره (الله) وأن يأنس بسواه ، وثالثها : غيرته على حرمة أن يتطلع إليها غيره" (٣٧) .

فالرجل من حقه - هنا - أن يغار من تطلع غيره إلى حرمة ، فى حين أنه ليس من حق حرمة / الزوجة أن تغار لو تزوج زوجها أخرى . الأمر الذى جعله ينكر على "ابن حزم" إنكاره على من يزعم أنه يعشق أكثر من واحد" (٣٨) ، حيث نكر فى طوق الحماسة : "دخل الغلط على من يزعم أنه يحب اثنين ، ويعشق شخصين متغايرين ، وإنما هذا من جهة الشهوة .. وفى ذلك أقول :

كذب للمدعى هوى اثنين حتما مثل ما فى الأصول اكذب مانى
ليس فى القلب موضع لحبيين ولا أحدث الأمور انسان
هو فى شرعة للـسـوءة نو شك بعيد عن صحة الإيمان^(٢٩)
وهكذا فإن مفهوم الغيرة - عند ابن القيم - ينبىء عن موقفه من المرأة جملة ، فبينما
تعتبر غيرة الرجل على زوجته "غيرة يصلح بها الرجل أهله" تعتبر غيرة المرأة "بلوى من
الله وخدعة من الشيطان" ..

كذلك نجد ابن القيم يستنكر على النساء سلوك العفة ، بينما يراه " ليس بعجيب
من الرجل ، ولكنه من النساء أعجب"^(٣٠) ، وتلك وجهة نظر خاصة به ، تتعارض مع
الأخبار والحكايات التى ترد فى نص "روضة المحبين" على مدار فصل كامل عنوانه :
"قيم أثر العقوبة على لذة الحرام من النساء" والتى تعكس فى مجملها تجميل النساء
بسلوك العفة والتقوى وقبل كل ذلك تجميلهن بالعقل وجمال القول .

يقول : "قال أبو عثمان التيمى : مر رجل براهبة من أجمل النساء ، فافتتن بها ،
فنتلف فى الصعود إليها ، فراودها عن نفسها فأبت عليه وقالت : لا تغتر بما ترى
وليس وراءه شئ ، فأبى حتى غلبها على نفسها وكان إلى جانبها مجمرة ، فوضعت
يدها فيها حتى احترقت ، فقال لها بعد أن قضى حاجته منها : ما دعاك إلى
ما صنعت ؟ قالت : إنك لما قهرتني على نفسى خفت أن أشاركك فى اللذة ، فأشاركك
فى المعصية ففعلت ما رأيت ، فقال الرجل " والله لا أعصى الله أبداً وتاب مما كان
عليه"^(٣١) .

وهكذا تبدو رؤية "ابن حزم" فى المرأة ، أكثر اتساقاً وموضوعية مع وجهة نظره
فيها فى "طوق الحمامة" الأمر الذى يتعارض مع حجة معاصريه ورؤيتهم فى المرأة ،
بخلاف "ابن قيم الجوزية" الذى يساير وجهة نظر عصره فى المرأة ويتسق معه فى
النظرة الدونية إلى المرأة ، الأمر الذى يتعارض مع موضوعيته منهجياً فى تفسير
النصوص الدينية وتحليلها !

أما الملامح العامة لنظرية الحب لدى كل منهما فيمكن تبنيها من خلال تبصر مواطن الجدل والخلاف بين العالمين ، وهي مواطن جديرة بأن تقصص عن تفاصيل فرعية ومعالج داخلية في نظرية الحب

وأول مواطن الاتفاق بين الكاتبين كانت في تعريفهما : ماهية العشق ؟ وجدير بالذكر هنا أن نجد أن "ابن حزم" متأثر في تعريفه هذا بمن سبقه ، فنجد "يقتبس" فقرة عن ابن داود ، مقتبسة بدورها عن المأدبة^(٣٢) لأفلاطون يقول فيها : "والذي أذهب إليه أنه اتصال بين أجراء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع ، لا على ما حكاه بن داود رحمة الله عن بعض أهل الفلسفة : الأرواح أكر مقسومة لكن على سبيل مناسبة قواها في مقر عالمها العلوي"^(٣٣) ، والمقصود بأهل الفلسفة هنا هو "أفلاطون" ، والأكر المقسومة تشير إلى الخطاب حول الخنثاوات في المأدبة ، فكرة بحث الأرواح عن بعضها البعض في هذا العالم بسبب ما كان بينهما من علائق قبل نزولها إلى الأرض ، وتجسيدها في جسد"^(٣٤).

ويؤكد "ابن القيم" على هذه المفاهيم - في روضة المحبين - قائلاً : "فكل امرئ يصبو إلى من يناسبه ، وهذه المناسبة : أصلية من أصل الخلقة ، وعارضة بسبب المجاورة ، أو الاشتراك في أمر من الأمور ... فالتناسب الأصلي فهو اتفاق أخلاق ، وتشاكل أرواح وشوق كل نفس إلى مشاكلها ، فإن شبه الشيء ينجذب إليه بالطبع ... وقد يقع الميل والانجذاب بالخاصية ، وهذا لا يعقل ولا يعرف سببه كانجذاب الحديد إلى الحجر المغنطيس .

وهذا الذي حمل بعض الناس على أن قال : إن العشق لا يقف على الحسن والجمال ، وإنما هو تشاكل النفوس وتمازجها في الطباع المخلوقة ، كما قيل (والقائل هنا هو محمد بن داود الظاهري) :

وما الحب من حسن ولا من ملاحه ولكنه شئ به الروح تكلف^(٣٥)

ويستدعي حديث المشاكلة هذا قضية : اتفاق المحب والمحبوب في الحركة والكلام والمرض. ويروي "ابن القيم" روايات في ذلك ، يقول : "العشق امتزاج الروح بالروح

لما بينهما من التناسب والتشاكل وإذ لك تبلغ المحبة بين الشخصين حتى يتألم أحدهما بتألم الآخر ، ويسقم بسقمه وهو لا يشعر ... ويحكى أن رجلاً مرض من يحبه فعاد المحب فمرض من وقته ، فعوفى محبوبه ، فجاء يعوده فلما رآه عوفى من وقته وأنشد :
مرض الحبيب فعلمته فمرضت من حنرى عليه
وأتى الحبيب يعودنى فبرئت من نظرى إليه^(٣٦)

لكن مقدمات العشق قد تودى إلى نتائج غير متوقعة كالموت ! ، وفى هذا الباب نجد أن "ابن حزم" يورد "باباً" تحت هذا العنوان : "الموت" ، ويصدره بقوله : "وربما تزايد الأمر ، ورق الطبع فكان سبباً للموت ومفارقة الدنيا ، وقد جاء فى الآثار : من عشق فعف فمات فهو شهيد"^(٣٧).

لكن "ابن القيم" نراه لا يصدق - تماماً - على هذا الأثر ، بل قد ينكره ، فلا يوجد فى نظره ثمة شهداء فى الحب : "ولا يمكن أن يكون كل قتيل بالعشق شهيداً ، فإنه قد يعشق عشقاً يستحق عليه العقوبة"^(٣٨) ، كما ينكر الحديث الشريف القائل : "من عشق فكنم وعف وصبر فمات فهو شهيد"^(٣٩) ، ويقول فيه : "هذا حديث باطل على رسول الله ﷺ قطعاً لا يشبه كلامه ، وقد صح عنه أنه عد الشهداء ستاً فلم يذكر فيهم قتيل العشق شهيداً"^(٤٠).

ونراه يؤكد ذلك بروايات ودلائل أخرى تنكر الهلاك / الموت على العاشق لمجرد عدم وصاله الحبيب ، وصلاً جسمى ، يقول : "والله لم يجعل اضطراباً إلى الجماع ، بحيث إن لم يفعله مات ، بخلاف اضطرابه إلى الأكل والشرب واللباس ، فإن من قوام البدن إن لم يباشره هلك ، ولهذا لم يبيح الوطء الحرام ، وأباح من تناول الغذاء والشراب المحرم ... ولهذا يمكن الإنسان أن يعيش طول عمره بغير تزوج ، وغير تسر ، ولا يمكنه أن يعيش بغير طعام ولا شراب ، ولهذا أمر النبي ﷺ الشباب أن يداووا هذه الشهوة بالصوم"^(٤٠).

وإذا كان العشق - هنا - لا يمنح لصاحبه شرف الشهادة - إلا أن مقدراته عند ابن القيم - تصنع المعجزات ، أو كما وصفه بعض البلغاء ، فقال "تشجع الجبان ،

ويسخى البخيل ، ويصفى ذهن البليد ، ويفصح لسان العي ، ويبعث حزم العاجز ،
ويذل له عز الملوك ، وتصعد له صولة الشجاع ، وهو داعية الأدب ، وأول باب تفتق به
الآذان والفطن ، وتستخرج به دقائق المكاييد والحيل ، وإليه تستروح الهمم ، وتسكن
نوافر الأخلاق والشيم^(٤١).

وقال المرزبانى : سئل أبو نوفل : هل يسلم أحد من العشاق ؟ فقال : نعم الجلف الجافى الذى ليس له فضل ولا عنده فهم .. وقال على بن أبى كثير لابن أبى الزرقاء : هل عشقت قط حتى تكاتب وتراسل وتواعد ؟ قال : لا ، فقال : لا يجىئك منك شئ . وكان لبعض الملوك ولد واحد ساقط الهمة دنى النفس فاطر ، فأراد أن يرشحه للملك فسلط عليه الجوارى والقيان ، فعشق منهن واحدة ، فأعلم بذلك الملك فسر وأرسل إلى المعشوقة أن : "تجنى وقولى" ، إنى لا أصلح إلا لملك أو عالم ، فلما قالت له ذلك أخذ فى التعلم ، وما عليه الملوك من أنوات الملك حتى برع فى ذلك" (٤١).

تبقى الإشارة إلى مسألة مهمة في باب العشق وهي : هل العشق أمر إرادى أم هو خارج الاختيار ؟ ، يقول : "اختلف الناس فى العشق هل هو اختيارى ، أو اضطرارى خارج عن مقدور البشر ؟ فقالت فرقة : هو اضطرارى ، وليس باختيارى ، قالوا : وهو بمنزلة محبة الظمان للماء البارد ، والجائع للطعام ، وهذا مما لا يملك ... وقال محمد بن حزم : قال رجل لعمر بن الخطاب رضي الله عنه : يا أمير المؤمنين ، إنى رأيت امرأة فعشقتها ، فقال عمر : ذاك مما لا يملك" وقال كامل فى سلمى : "والسند المروى له هنا مجهول وغير واضح" :

يلومونتي في حب سلمى كأنما يرون الهوى شيئاً تيمنه عمدا

الا إنما الحب الذي صدع الحشا قضاء من الرحمن يبلو به العبد (٤٢)

”وقال المدائني : لام رجل رجلاً من أهل الهوى ، فقال : لو صح لذى هوى اختيار
لاختار أن لا يهوى ... ويذكر أن النبي ﷺ مر بجارية تتغنى :

هل على ويحكمــــــــــــا إن هويت من حـــــــــــــرج

فتبسم وقال : " لا حرج إن شاء الله " (٤٣).

وقالت فرقة : (العشق) اختياري تابع لهوى النفس وإرادتها ، بل هو استحكام الهوى الذى مدح الله من نهى عنه نفسه ، فقال تعالى : "وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ" فمحال أن ينهى الإنسان نفسه عما لا يدخل تحت قدرته ... (٤٤)

قالوا والعشق حركة اختيارية للنفس إلى محو محبوبها ، وليس بمنزلة الحركات الاضطرارية التى لا تدخل تحت قدرة العبد ... (٤٤)

قالوا : وقد ذم الله سبحانه وتعالى أصحاب المحبة الفاسدة الذين يحبون من بونه إندادا ، ولو كانت المحبة اضطرارية لما نموا على ذلك ، قالوا : ولأن المحبة إرادة قوية ، والعبد يحمد ويذم على إرادته ، ولهذا يحمد مريد الخير وإن لم يفعله ، ويذم مريد الشر وإن لم يفعله (٤٤).

وفصل النزاع بين الفريقين أن مبادئ العشق وأسبابه اختيارية داخلية تحت التكليف ، فإن النظر والتفكير والتعرض للمحبة أمر اختياري ، فإذا أتى بالأسباب كان ترتب المسبب عليها بغير اختياره كما قيل :

تولع بالعشق حتى عشق فلما استقل به لم يطق
رأى لجة ظنها موجه فلما تمكن منها غرق

وهذا بمنزلة السكر من شرب الخمر ، فإن تناول المسكر اختياري وما يتولد عنه السكر اضطراري ، فمتى كان السبب واقعاً باختياره لم يكن معذوراً فيما تولد عنه بغير اختياره ، فمتى كان السبب محظوراً ، لم يكن السكران معذوراً (٤٥).

ولا ريب أن متابعة النظر واستدامة الفكر بمنزلة شرب المسكر ، فهو يلام على السبب ، ولهذا إذا حصل العشق بسبب غير محظور لم يلم عليه صاحبه ... وسكر العشق أعظم من سكر الخمر ، كما قال الله تعالى فى عشاق الصور من قوم لوط : "لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ" وإذا كان أدنى السكرين لا يعذر صاحبه إذا تعاطى أسبابه ، فكيف يعذر صاحب السكر الأقوى مع تعاطى أسبابه (٤٥).

هكذا ينتج ابن القيم من شتات القول جديداً ، كما ينظر لمسائل كبرى جديدة بأن
تتناقش ثم ينتج حلولاً تتوالد من بين ثنايا القول ، ولكنه على طريقة المؤلفين يستدعي
الرأي الآخر ليناقشه حيث يشير إلى ابن حزم في كتابه "طوق الحمامة" إلى مسألة
أخرى خطيرة ، وهي : هل الجماع يفسد الحب ؟ وفي مناقشة هذه المسألة نبداً برأي
"ابن حزم" في "طوق الحمامة" يقول : "ومن القنوع الرضا بمزار الطيف ... وأبو تمام
بن أوس الطائي جعل علته أن نكاح الطيف لا يفسد الحب ونكاح الحقيقة يفسده" (٤٦) ،
وهي إشارة سريعة ، لكن "ابن قيم الجوزية" يجعل منها قضية ، ويفرد لها فصلاً
ونراه يعلق على رأي "ابن حزم" في هذه المسألة ، يقول : "هذه الفرقة رأيت الجماع
يفسد العشق ، فغارت عليه مما يفسده ، وإن لم تتركه ديانة" (٤٧).

ويعنى "ابن القيم" بهذه الفرقة بـ "ابن حزم" ، و "ابن داود الأصفهاني" ، يقول :
"وقد ذهب أبو بكر محمد بن داود الأصفهاني إلى جواز النظر إلى من لا يحل ...
وذهب أبو محمد بن حزم إلى جواز العشق للأجنبية من غير ريبة ، وأخطأ في ذلك
خطأ ظاهراً ، فإن ذريعة العشق أعظم من ذريعة النظر ، وإذا كان الشرع قد حرم
النظر لما يؤدي إليه من المفاسد ، فكيف يجوز تعاطي عشق الرجل لمن لا يحل
له؟ ... " (٤٧).

ويعلق "ابن القيم" على هذه الفرقة - مؤكداً رأيه فيها - "والشعراء قاطبة لا يرون
بالمحاجة ، والنظر للأجنبيات بأساً . وهو مخالف للشرع والعقل ، فإن فيه تعريضاً للطبع لما
هو مجبول على الميل إليه ، والطبع يرق ويغلب ، وكم من مقتون بذلك في دينه وديناه" (٤٧).

ثم يناقض "ابن القيم" رؤيته بذكر رأي للإمام الشافعي يبيح النظر للأجنبية ،
يقول : "أنشد الحاكم من مناقب الشافعي له"

يقولون لا تنظر وتلك بليّة ألا كل ذي عـينين لا بد ناظر
وليس اكنحال العين بالعين ريبة إذا عف فيمابين ذاك الضمائر

ويكمل "ابن القيم" "فإن صحت عن الشافعي ، فإنما أراد النظر الذي لا يدخل
تحت التكليف ، كتنظرة الفجاعة أو النظر المباح" (٤٧).

وهنا قد يبدو اختلاف في كل ابن القيم إلى درجة قد تصل إلى التناقض ، فهو لا يجيز النظر "إلى من لا يحل له" - مطلقاً - ثم يجيز النظر "الذي لا يدخل" تحت التكليف، كنظرة الفجأة ، أو النظر المباح^(٤٧)، فكيف يلغى النظر إلى الأجنبية - مطلقاً . ثم يعدد أنواع هذا النظر : فجأة ، ومباح ؟!

لكن هذا الاختلاف لا يقلل من متعة عرض "ابن القيم" لباقي الآراء ، فهو بداية يعرض لرأى طائفة ، ثم يذكر الرأى المناقض ، ثم ينهى بالفصل بين النزاع بين الرأيين .. وهو عرض تحليلي ممتع يبرز براعة "ابن القيم" في التحليل والتنظير معاً ، يقول : "رأت طائفة أن الجماع يفسد العشق ويبطله أو يضعفه ، واحتجوا بأمور منها : أن الجماع هو الغاية التي تطلب بالعشق فمادام العاشق طالبا فعشقه ثابت فإذا وصل إلى الغاية قضى وطره ، وبردت حرارة طلبه ، وطفئت نار عشقه ، قالوا : وهذا شأن كل طالب لشيء إذا ظفر به ، كالظمان إذا روى ، والجائع إذا شبع ، فلا معنى للطلب بعد الظفر . ومنها : أنه قبل الظفر ممنوع والنفس ملوثة بحب ما منعت منه ، كما قال :

وزادنى كلفاً في الحب أن منعت أحب شيء إلى الإنسان ما منعا
وقال الآخر

لولا طراد الصيد لم تك لذة فتطاردى لي بالوصال قليلاً^(٤٨)
أما الطائفة الأخرى فتري أن "الناس مختلفون في هذا ، فمنهم من يكون يعد الجماع أقوى محبة ، وأمكن وأثبت مما قبله ، ويكون بمنزلة من وصف له شيء ملائم فأحبه ، فلما ذاقه كل له أشد محبة ، وإليه أشد اشتياقاً"^(٤٩).

"وفصل الخطاب بين الفريقين - عند ابن القيم - أن الجماع الحرام يفسد الحب ، ولا بد أن تنتهي المحبة بينهما إلى المعاداة والتباغض والقلبي ، فكل محبة لغير الله آخرها قلة وبغض ، فكيف إذا قارنها ما هو من أكبر الكبائر"^(٤٨).

"وأما الجماع المباح فإنه يزيد الحب إذا صادف مراد الحب ، فإنه إذا ذاق لذته وطعمه أوجب له ذلك رغبة أخرى لم تكن حاصلة قبل النوق ...

على أن المحب للشيء متى أفرط في تناول محبوبه نفرت نفسه منه ، وربما انقلبت محبته كراهية"^(٥٠).

إلى هذا الحد من الشفافية والتتظير وصلت معارف "ابن القيم" ، الذي امتلك قدرة المفكر على التصنيف والتحليل لمسائل غاية في الحساسية ، تصل إلى عقد "مناظرة بين القلب والعين" عبر ثلاثة فصول يلوم كل منهما صاحبه ، وعلى غرار طريقته التأليفية نجده يقدم بمقدمات تقضى إلى نتائج ، ليصل إليها في النهاية إلى نتيجة : "أن العين والقلب شريكان في الخير والشر"^(٥١).

يقول : "قال القلب للعين : أنت التي سقتني إلى موارد الهلكات ، وأوقعتنى فى الحسرات بمتابعتك اللحظات وخالفت قول أحكام الحاكمين "قل للمؤمنين" قالت العين "ظلمتنى أولاً وأخراً ، ويؤت يائسى باطناً وظاهراً ، وما أنا إلا رسولك الداعى إليك ، ورائدك الدال عليك .

وإذا بعثت برائد نحو الذى تهوى وتعتيبه ظلمت الرائدك فأنت الملك المطاع ، ونحن الجنود والأتباع . أركبتنى فى حاجتك خليل البريد ، ثم أقبلت على بالتهديد والوعيد . فلو أمرتنى أن أغلق على بابى ، وأرخى على حجابى ، لسمعت وأطعت ، ولما رعيت فى الحمى ورتعت ، أرسلتنى لصيد قد نصبت لك حباله وأشراكه ، واستدارت حولك فخاخه وشبأكه ، فغدوت أسيراً ، بعد أن كنت أميراً ، وأصبحت مملوكاً ، بعد أن كنت مليكاً"^(٥٢)... الخ .

ومثل هذه المناظرة تعكس قدرات ابن القيم على التخيل ، حيث تندمج ثقافته الموسوعية مع طاقته الفنية الأدبية مع قدراته اللغوية والفكرية ، فينشئ منها نصا - حواريا - مسرحياً ، يحكى قضايا ذهنية وفكرية .

هكذا كون ابن قيم الجوزية رؤيته / نظريته عن الحب ، وقد أمتلك ثقافة موسوعية فصقل موضوعه وأنتج منه الجديد ، كما أمتلك مقدرة العالم المنظر ، والمفكر المحلل "حين قام برصد لموضوع الحب الدنيوى بالعين التحليلية كدارس دينى قدير ، لديه القدرة على شرح العديد من المسائل النظرية باقتدار مثير للمتعة لا للجدل والخلاف"^(٥٣) ، كما كانت الحكايات والأخبار كانت - هنا - بمثابة الأداة التى صور بها كل من "ابن حزم" ، و "ابن قيم الجوزية" الحياة الباطنة للوجدان العربى .

" البناء "

يعتبر نصا "طوق الحمامة" و "روضة المحبين" وثيقة تاريخية تتضمن الجانب الروحي ، فضلاً عن الجانب المادى للحياة العربية ، وهنا تكمن قيمتهما فى الكشف عن أبعاد الحياة الاجتماعية ، وفتح الأفق لقراءة شخوصهما قراءة إبداعية فاحصة تحاول استتطاق النص عن طريق قراءة الأخبار والحكايات ، والكشف عن العناصر القصصية التى ينطوى عليها موروثنا

وتلك القراءة تعتمد على رؤية تضع المؤلفين فى مصاف الكتب الإبداعية ، لا فى مصاف الكتب التاريخية فحسب ، حيث يتحول التاريخ فيها لا إلى لحظة تسجيلية ، بل إلى لحظة رؤيوية تستشرق العوالم الباطنة / الروحية لشخصيهما ، مما يضيف عليهما حضوا متجدداً فى العصور التى تلتها

كما يتحول الواقع - عبر هذين النصين أيضاً - إلى خبرة معرفية تعكسه عبر القلق الروحي لشخصياتهما وعبر استبطان روح العصر أو معارضته ، وعرضه بالحكايات والأخبار ، والنصوص القرآنية والشعرية ، والنوادر ، والنكت التفسيرية ... كوسائل توضيحية تسهم - فى مجملها فى صياغة نظرية الحب ، وتكون مادة التمثيل التوضيحي لها ...

١ - "الحكايات والأخبار"

فنحن من خلال الأخبار والحكايات فى نص طوق الحمامة - على سبيل المثال - نقرأ فى اعترافات ابن حزم نمطا سرديا قصصيا أو حكاثيا يكون فيه "ابن حزم" هو بطل الخبر نفسه ، كما يكون - فى الوقت نفسه - راويا من الخارج ، يقول فى "باب البين" : "وعنى أخبرك أنى أحد من دهرى بهذه الفاحشة ... وذلك أنى كنت أشد الناس كلفا ، وأعظمهم حباً بجارية لى ، كانت فيما خلا اسمها "نغم" ، وكانت أمنية المتمنى ،

وغاية الحسن خلقاً وخلقاً ، وموافقة لى ، وكنت أبا عنزها ، وكنا قد تكافأنا المودة ، ففجعتنى بها الأقدار ، وأخترمتها الليالى ، ومر النهار ، وصارت ثالثة التراب والأحجار^(٥٤).

وابن حزم هنا يلجأ إلى تخييل الواقع ، لأنه ينشئ من تجاربه فى الواقع حكايات لا تخلو من تخييل ! حيث يتحول الخبر نفسه فيها إلى حكاية ، كما تتحول الحكاية إلى قصة - حب مفهوم العرب آنذاك ، لا حسب مفهومنا نحن فى العصر الحديث للقصة - بمعنى أن الخبر - أو البذرة الحكائية التى تروى لنا عن طريق السرد - ينقل لنا بمنظور الراوى المهيمن / العالم بكل شئ ، وقد انصهر فيها "ابن حزم" وتحول إلى شخصية داخل نسيج الخبر ..

يقول : "وإنى لأخبرك عنى : أنى ألفت فى أيام صباى ، ألفة المحبة ، جارية نشأت فى دارنا ، وكانت فى ذلك الوقت بنت ستة عشر عاماً ، وكانت غاية فى حسن وجهها وعقلها وعفافها وطهارتها وخفرتها ودماشتها ، عديمة الهزل ، منيعة البذل ، بديعة البشر ، مسبلة الستر ، فقيدة الزام ، قليلة الكلام ، مغضوضة البصر ، شديدة الحذر ، نقية من العيوب ، دائمة القطوب ، حلوة الأعراض ، مطبوعة الانقباض ، مليحة الصدود ، رزينة القعود ، كثيرة الوقار ... تزدان فى المنع والبخل ، مالا يزدان غيرها بالسماحة والبذل ، موقوفة على الجد فى أمرها ، غير راغبة فى اللهو ..."^(٥٥).

وعبر هذا الإسهاب المطول فى الوصف للملامح الخلقية لا الخلقية تتضح لنا رغبة المؤلف الجارفة فى تقديم الصفات الخلقية والروحية على الصفات الشكلية والخلقية ، أو الملامح الداخلية على الخارجية ، فإذا كان يقتضب فى جملة واحدة على وصف الخارج : "وكانت غاية فى حسن وجهها" ، فإنه فى جمل عديدة يسرد الجمال من الداخل ، أو الجمال المعنوى ، وفى مشاهد تمثيلية نجده يحاول إقامة حوار صامت معها ، يقول : "كنت أقصد نحو الباب الذى هى فيه ، أنسا بقربها ، متعرضاً للدنو منها ، فما هو إلا أن ترانى فى جوارها ، فتترك ذلك الباب ، وتقصد غيره فى لطف الحركة ، فاتعمد أنا القصد إلى الباب الذى صارت إليه ، فتعود إلى مثل ذلك الفعل من الزوال إلى غيره"^(٥٥).

هكذا ينشئ "ابن حزم" نمطا قصصيا في إطار نسق سردي تتحقق لعناصره الإيقاع السببي ، والحبكة ، وعنصر الزمان والمكان ، والشخص وأخيراً النهاية أو انفراج الأزمة ..

"فالأحداث" على سبيل المثال ، تسير سيرا أفقياً ، دون استباق أو استرجاع ، محتفظة بعنصر السببية في تسلسلها ، يقول : "ثم ضرب الدهر ضرباته ، وأجلينا عن منازلنا ، وتغلب علينا جند البربر ، فخرجت عن قرطبة أول المحرم سنة أربع وأربعمئة ، وغابت عن بصرى بعد تلك الرؤية الواحدة ستة أعوام ... ثم دخلت قرطبة في شوال سنة تسع وأربعمئة ، فنزلت على بعض نساءنا ، فرأيتها هناك ، وماكدت أن أميزها حتى قيل لي هذه فلانة ، وقد تغير أكثر حسننها ، وذهبت نضارتها ... وذبل ذلك النوار الذي كان البصر يقصد نحو متورها ... فلم يبق إلا البعض المنبئ عن الكل ، والخبر المخبر عن الجميع" (٥٦).

ويعنى المؤلف عبر هذه الفقرة بتحديد المكان (قرطبة) ، والزمان (سنة أربع وأربعمئة) ، الذي مضت فيه الأحداث ، كما يعنى برصد ما طرأ على الشخصية / البطلة بفعل الزمان من متغيرات ، وما آلت إليه من نهاية ، معلقا على ذلك (كراو من الخارج / عالم بكل شئ) يقول : "وذلك لقلة اهتبالها بنفسها ، وعدم الصيانة التي كانت غذيت بها أيام بولتنا ، وامتداد ظلنا ، ولتبذرها في الخروج فيما لا بد لها منه ، مما كانت تصان وترفع عنه ... وإنما النساء رياحين متى لم تتعاهد تقصت ، وبنية متى لم يهتبل بها استهدمت ، ولذلك قال من قال "إن حسن الرجال أصدق صدقا ، وأثبت أصلا ، وأعتق جودة ، لصبره على ما لو لقي بعضه وجوه النساء لتغيرت أشد التغير ، مثل الهجير والرياح واختلاف اختلاف الهواء وعدم الكن" (٥٦).

ونذكر من جملة " قال من قال " - وغيرها - جانباً آخر وهو : عدم عنايته بذكر السند ، وقد يذكر الاسم - المروي عنه الخبر - وقد يكتفى عنه ، وهو يذكر على هذا صراحة ، يقول : " فاغتفر لي الكناية عن الأسماء ، فهي إما عورة لاستجيز كشفها ، وإما نحافظ في ذلك صديقا ووداً ورجلا جليلاً ، ويحسبى أن اسمي من لا ضرر في تسميته ، ولا يلحقنا والمسمى عيب في ذكره " (٥٧).

وكأن ابن حزم - هنا - يعضد فكرة الإبداع على فكرة التأريخ . والدليل على هذا قائم على ركتين : أحدهما يتعلق بطريقة معالجته نظرية الحب ، عبر الأخبار والحكايات ، والثانى متعلق بالشخصيات التى يعرض لها ، وما تعكسه من روح العصر الذى تعرض له ..

"إن القصص الوارد فى" طوق الحمامة" من المفترض أن تقدم أحداثاً فعلية. عدا التغييرات الواردة فى الأسماء فى بعض الحالات ، فإن بعضها قد يكون - بالفعل - قصصاً قديمة أعيدت صياغتها ، ومواقعها لتحدث فى أندلس ابن حزم^(٥٨) ؛ ذلك أن ثمة تواتر بين أخبار وحكايات طوق الحمامة وأخبار وحكايات روضة المحبين^(٥٩)، الأمر الذى ينبئ بوجود تشابه بين بعض هذه القصص ، مما يفيد بإدخال خيال العنصر البشرى لإعادة صياغة بعض هذه الحكايات عبر المؤلفات التى كتبت فى نظرية الحب ...

وطريقة "ابن حزم" فى عرضه الأخبار والحكايات تختلف - فنياً - عن طريقة "ابن قيم الجوزية" ! ، حيث نرى ابن القيم يعتنى برواة السند ، كما أنه لا يعنى بعرض أخباره عرضاً زمنياً ، بمعنى أنه لا يحدد تواريخاً لحوادثها ، أو يعرض لتطور المراحل العمرية للشخصيات التى يحكى لنا أخبارها - كما فعل ابن حزم .

لكن كلا الكتابين يعد كتاباً مفتوحاً لكل قراءة إبداعية ؛ حيث نجد بناء الفصول دائرياً ، وهذه الدائرية تجعل قراءة الكتاب تبدأ من أى موضوع ، ومثل هذه الدائرية جديرة بأن تخرج نص الكتابين منهجياً من دائرة الكتب التاريخية ، لتضعهما فى قائمة الكتب الأدبية ! .

وإبداعية النصين - هنا - تكمن فى أدبية الأسلوب ، وجمال الصياغة ، فإذا كان ابن حزم "يهتم بالصور البيانية ، ويكثر من السجع والكنائيات كما يحرص أن تكون الكلمات منتقاة ، والعبارات متأخية منسجمة"^(٦٠) ، دون تكلف أو صناعة واضحة أو إيجاز ، "حيث لا يكتفى بالقول الموجز إنما يلجأ لبسط القول مما يجعل المعانى بينه مكشوفه ومحددة قاطعة"^(٦١) ، فابن قيم الجوزية ، فى "روضة المحبين" ، يتميز بعرض تحليلي ، لغوي ، وثقافة موسوعية أغنت النص ، خاصة وأنه جمع "إلى لغة الحب وفلسفته لغة الشريعة ، وحكمتها" ، كما أتاح للقارئ متعة الانتقال من فائدة لغوية إلى قاعدة أصولية ، ومن نكت أدبية ، إلى مسألة فقهية"^(٦٢).

يقول ابن قيم الجوزية - على سبيل المثال - فى تعريف : "الهوى وهو ميل النفس إلى الشئ" ، وفعله هوى يهوى هوى ، مثل عمى يعمى عمى ، وأما هوى يهوى بالفتح فهو السقوط ، ومصدره بالضم ، ويقال : الهوى أيضاً على نفس المحبوب ، قال الشاعر :

إن التى زعمت فؤادك ملها خلقت هواك كما خلقت هوى لها

ويقال هذا هوى فلان وفلانة هواه أى مهورته ومحبوبته ، وأكثر ما يستعمل فى الحب المذموم كما قال الله تعالى : "وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ فَيَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ" ، ويقال : إنما سمى هوى لأنه يهوى النفس بصحابه ، وقد يستعمل فى الحب الممدوح استعمالاً مقيداً . ومنه : قول النبى ﷺ : "لا يؤمن أحدكم حتى يكون هواه تبعا لما جئت به" . وفى الصحيحين عن عروة قال : "كانت خولة بنت حكيم من اللاتى وهبن أنفسهن للنبي ﷺ فقال عائشة رضى الله عنها أما تستحى المرأة أن تهب نفسها للرجل ؟ فلما نزلت "تُرْجَى مِنْ تَشَاءُ مِنْهُنَّ" . قلت يا رسول الله ما أرى ربك إلا يسارع فى هواك" (٦٣) .

وابن القيم هنا يجمع بين المعارف اللغوية ، والقرآن الكريم وعلم الحديث ، والشعر وهى معارف توظف لتحليل العديد من المسائل النظرية ، أضيف إلى ذلك روايته للحكايات والأخبار التى تطلعنا على شخصيات متنوعة الهيات والصفات ، تعرض لروح العصر والتناقض فيه . ولعل أهم صور هذا التناقض هو ضعف سلطة المجتمع القبلى فى التأثير على العلاقة بين المحبين ! الأمر الذى يوحى بتناقض ما ! .

ونمثل لتلك الحكايات والأخبار بقوله : "قال سعيد بن عبد الله بن راشد : علقت فتاة من العرب فتى من قومها ، وكان عاقلاً فجعلت تكثر التردد إليه ، فلما طال عليها ذلك مرضت وتغيرت واحتالت فى أن خلا لها وجهه ، فتعرضت إليه ببعض الأمر فصرفها ودفعها عنه ، فتزايد المرض حتى سقطت على

الفراش ، فقالت له أمه : إن فلانة قد مرضت ولها علينا حق ، قال : فعوديتها
وقولى لها : يقول لك ما خبرك ؟ فسارت إليها أمه وسألتها ما بك ؟ فقالت :
وجع فى فؤادى هو أصل علتى ، قالت : فإن ابنى يسألك عن علتك ، فتنفست
الصعداء ثم قالت :

يسأئلنى عن علتى وهو علتى عجبىب من الأنباء جاء به الخبر
فانصرفت إليه أمه وأخبرته وقالت له : تريد أن تصير إليك ؟ فقال : نعم ، فذكرت
أمه لها ذلك فبكت وقالت :

ويسألنى عن قربه ولقاءه فلما أذاب الجسم منى تعظفا
فلست بأت موضعاً فيه قاتلى كفانى سقاماً أن أموت تلهفا
وتزايدت بها العلة حتى ماتت^(٦٤).

ومن رواياته فى الحكايات والأخبار أيضاً قوله : وأحب رجل من أهل الكوفة
يسمى أبا الشعثاء امرأة جميلة ، فلما علمت به كتبت إليه وقالت :

لأبى الشعثاء حب دائم	ليس فيه تهمة لهم
يا فؤادى فازدجر عنه ويا	عيب الحب به فاقعد وقم
جائتى منه كلام صائد	ورسالات المحبين الكلم
صائد يأمنه غزلانه	مثل ما يأمن غزلان الحرم
صل إن أحببت أن تعطى	المنى يا أبا الشعثاء لله وصم
ثم ميعادك بعد الموت فى	جنة الخلد إن الله رحم
حيث ألقاك غلاماً ناشئاً	ناعماً قد كلمت فيه النعم ^(٦٤)

ومن هذه الروايات لحكايات وأخبار عن عصره نقرأ معانى أخرى بخلاف ضعف
سطوة المجتمع القبلى على المحبين الذين يتراسلون ، وتشيع أخبارهم - فى يسر - بل
تتنوع بصورة قد تفضى إلى عدم التصديق لهذه الحكايات والأخبار ، أو اعتبار

بعضها مجرد إعادة صياغة لقصص قد شاعت من قبل عن الحب ، غير أن هذا الأمر مستبعد إلى حد كبير لعنايته بالرواة وذكر اسمائهم في غالب الأخبار .. لكن الأمر يوحى أيضاً بمدى تفتح المجتمع العربي أو انفتاحه بدليل هذه الأشعار التي تصدر عن نساء محبات راغبات ، بل معريات عن مشاعرهن في أبيات وقصائد ، الأمر الذي يعكس صورة ناضجة عن المرأة العربية ! .

فالمرأة هنا تباير الرجل الحب ، ثم تعلن عنه في عفوية ، ثم تمتنع فيما بعد (كفاني سقاما أن أموت تلهفا) ، والامتناع هنا يعد فعلا رومانسيا ، يوحى بتحرر الذات ، وقد ملكت زمام الفعل والمبادرة ، ثم الرفض والامتناع وأخيراً صوغ الشعر - بتلقائية - الأمر الذي يعكس صورة إيجابية وتثويرية عنها ..

غير أن المفارقة هنا تكمن في الخبر نفسه وطريقة صياغته بطريقة تقترب من الصياغة القصصية بأحداث لون من التشويق والإثارة والمتعة تمنح الخبر سمة القلق والغرائبية ، نظرا لتعمد إبراز صعوبة كبيرة تواجه العاشقين ، في عدم اللقاء أو الاقتراب ، وكأن الراوى / القاص هنا لا يريد أن يخلق نصه بلقاء العاشقين - هكذا - دون جدل أو صراع ، لكنه يرغب أن يجعل نصه دائما مفتوحا ؟

وفي نص " طوق الحمامة " تروى الأخبار والحكايات - أيضا طائفة مماثلة من هؤلاء المحبين الذين يصلون إلى الموت عشقا أو الجنون ولها ، يقول : " وأنى لأعرف جارية من نوات المنصب والجمال والشرف من بنات القواد ، وقد بلغ بها حب فتى من إخواني جدا من أبناء الكتاب مبلغ الهيجان ... وكادت تختلط . واشتهر الأمر وشاع جدا حتى علمه الأبعد ... " (٦٥).

ثم يروى وحديثي جعفر مولى أحمد بن محمد حدير : أن سبب اختلاط مروان بن يحيى بن أحمد بن حديد ، وذهاب عقله ، اعتلاقه بجارية لأخيه ، فمنعها منه ، وباعها لغيره (٦٦).

وفي باب الموت يروى ابن حزم أيضا حكاية لم أزل أسمعها من بعض ملوك البربر ، أن رجلا أندلسيا باع جارية ، كان يجد بها وجدا شديدا ، لفاقة أصابتها ، إلى رجل من أهل ذلك البلد ، ولم يظن بائعها أن نفسه تتبعها ذلك التتبع ، فلما

حصلت عند المشتري كانت نفس الأندلسي تخرج ، فتأتى إلى الذى ابتاعها منه ، وحكمة فى ماله أجمع وفى نفسه ، فتأتى عليه ... فكاد عقله أن يذهب ، ورأى أن يتصدى إلى الملك . فتعرض له وصاح ، فسمعه وأمر بإبخاله ... فاسترحمه وتضرع إليه ، فرق له الملك ، فأمر بأحضار الرجل المبتاع فحضر . فقال له ... أنا شفيعه إليك ، فتأتى المباع وقال : أنا أشد حبا لها منه ، وأخشى إن صرفتها إليه أن استغيث بك غدا وأنا فى أسوأ من حاله .

فعرض له الملك ومن حواليه من أموالهم ، فتأتى وليج واعتذر بمحبته لها ... فلما ينس الأندلسي منها جمع يديه ورجليه ، وإنصب من أعلى العلية إلى الأرض ، فارتاع الملك وصرخ ... فقال له : ماذا أردت بهذا ؟ فقال : أيها الملك ، لا ، سبيل لى إلى الحياة بعدها ، ثم هم أن يرمى نفسه ثانية فمنع . فقال الملك : الله أكبر . قد ظهر وجه الحكم فى هذه المسألة ثم التفت إلى المشتري فقال : يا هذا ... فإن صاحبك هذا أبدى عنوان محبته ، وقذف بنفسه يريد الموت ، لولا أن الله عز وجل وفاه فالتت قم فصيح حبك . وترام من أعلى هذه القصة . كما فعل صاحبك . فإن مت فبأجلك . وإن عشت كنت أولى بالجارية ... وإذا أبيت نزع الجارية منك رغما ودفعتها إليه . فتمنع ثم قال : أترامى . فلما قرب من الباب ، ونظر إلى الهوى تحته رجع القهقرى ، فقال له الملك ... يا غلمان ، خنوا بيديه وارموا به إلى الأرض فلما رأى العزيمة قال إليها الملك ، قد طابت نفسى بالجارية^(٦٧) .

ومثل هذه الحكايات وغيرها - فى نصى طوق الحمامة ، ودروسة المحبين - تحوى قدرا من التهويل ، والخروج بالحب عن الشكل اللائق^(٦٨) ، فبينما الحرمان من الحبيب يؤدي إلى الجنون ، نراه فى حكايات أخرى يؤدي إلى المرض ، أو الموت ، وتتواتر مثل هذه الحكايات ، وتتنوع فتارة نرى من يخرج عن دينه إرضاء للمحبوب - مثل حكاية "النظام" رأس المعتزلة "مع علو طبقة فى الكلام ، وتمكنه وتحكمه فى المعرفة ، تسبب إلى ما حرم الله عليه من فتى نصرانى عشقه ، بأن وضع له كتابا فى تفضيل التثليث على التوحيد"^(٦٩) .

وهنا تظهر ظاهرة عشق الذكر ، وهى حكاية تتكرر بشكل متواتر فى النصين ، بصورة شبه مألوفة ، وغير مستتكره ، الأمر الذى يعكس خلا ما فى صورة البيئة العربية ، وكأنها تألف ما ينكره الدين والعرف الإنسانى ، وهنا يبدو الحرمان بين

والحرمان هنا متهم تكمن وراءه أمراض وعلل اجتماعية كثيرة ، فى حين أن العفاف مطلب دينى - لا منحى عنه - ! الأمر الذى يدفع "ابن القيم" إلى مناقشة مثل هذه المسائل الشائكة بعين دارس ، يعنى بالسؤال كمدخل أولى للكشف عن حجب الحقيقة ، ثم الولوج بها إلى مناطق وعرة لم تطرح من قبل .

٢ - الشعر

إن "تطور متن أصيل لمفاهيم نظرية عن الآليات النفسية والشعورية أو الروحية للحب قد نشأ من التجميع التصنيفى لأفضل ما فى الشعر العربى حول هذه الموضوعات ، وفى الحقبة العباسية بدأ رجال من قبيل "محمد بن داود" فى تجميع القصائد وفق موضوع أو فكرة واحدة ... وأسلمت هذه الفعالية النقدية نفسها إلى وعى دقيق بالنطاق الكلى لمشاعر ومواقف وتجارب الحب" (٧٠).

وفى هذين المؤلفين "طوق الحمامة" ، روضة المحبين" يعد الشعر مادة لتدعيم رأى المؤلف وتمثيلاً لأفكاره الواردة فى النصين موضوع المناقشة ، وإذا كان "ابن حزم" يمثل لأفكاره بنماذج من أشعاره الخاصة ؛ فإن "ابن القيم" يأتى بشعر مقتبس ، قد يشير فيه إلى السند ، وقد لا يشير ، وقيمة أشعار الكاتبين - هنا - تكمن فى كونها تعد مصدراً ومادة لصياغة نظرية الحب ؛ ذلك أن الحب بوصفه موضوعاً أثيراً للشعراء ، نراه قد أعطاهم الفرصة لتطوير نظرية عربية عن الحب من خلاله ..

ومن هذه الأشعار التى وردت فى النصين كى تبلور نظرية الحب ، أو على الأقل تسهم فى صياغتها ، طبقاً لمفهوم المؤلفين عنها ، فهى عديدة وغزيرة طبقاً لتعدد الفصول وما تنطوى عليه من أفكار غزيرة ومتشعبة ، الأمر الذى يجعلنا نكتفى بشواهد قليلة كأمثلة لتلك الأشعار التى تعد دعائم لصياغة نظرية عربية عن الحب الدنيوى .

ولنبداً بتلك الأشعار - على سبيل المثال - التى عنيت بصياغة مفهوم الجمال فى علاقته بالحب ، خاصة وأن المؤلفين كلاهما أشار إلى ضرورة وصف الملامح النفسية

والروحية للحبيب ، دون الاهتمام بالتلميح إلى الجمال الحسى الأنثوى أو الرجولى ،
خاصة أن "الجمال الباطن من أعظم نعم الله تعالى على عبده ... وحسن الباطن يعلو
قبح الظاهر ويستتره ... وكل من لم يتق الله عز وجل فى حسنه وجماله انقلب قبحا
وشينا يشينه به بين الناس .

ياحسن الوجهه توق الحنا لا تبذلن الزين بالشين
وياقبيح الوجهه كن محسنا لا تجمعين بين قبيحين^(٧١)

ولا يعجب "ابن حزم" من حب القبيح أو الأدنى ، لأنه فى نظره الجميل
والأعلى ، يقول :

يعيبونها عندي بشقر شعرها

فقلت لهم هذا الذى زاتها عندي

يعيبون لون النور والتبرضلة

لرأى جهول فى الغوية ممتد

وهل عاب لون النرجس الغض عائب

ولون النجوم الزاهرات على البعد^(٧٢)

ويعنى "ابن القيم" بمفهوم الجمال على مدار باب بأكمله ، وتتواتر أبيات الشعر
مع تواتر شرح هذا المفهوم الذى يتعدد ، ويتوالد ويفرخ مفاهيم جديدة تساهم فى
وضع الصياغة النهائية لمفهوم الحب .

يقول "وقال على بن الجهم :

تصويرها ما أعظم الله

طلعت فسقال الناظرون إلى

والبث بالتنفاح خذاها

ودنت فلما سلمت خجلت

وكأن غصن البان أعلاها

وكان دمع الرمل أسفلها

قرأت كتاب الباه عيناها^(٧٣)

حتى إذا ثملت بنشوتها

ثم يحاول "ابن القيم" ذكر حقيقة الحسن والجمال ما هي ؟ وقد قيل : إنه تناسب الخلقة واعتدالها واستوائها ، ورب صورة متناسبة الخلقة وليست في الحسن هناك ... الخ والآنن تعشق قبل العين أحيانا ، وجيش المحبة قد يدخل المدينة من باب السمع كما يدخلها من باب البصر^(٧٤).

"فاسم بعينيك إلى نسوة مهوورهن العمل الصالح
وحدث نفسك بعشق الآلى فى عشقهن المتجر الرابع
وأعمل على الوصل فقد أمكنت أسبابه ووقتها رائح^(٧٤)"

إن الاستخدام المكثف للشعر فى النصين إنما هو امتداد للشهوة النهمة للشعر - عند العرب - الأمر الذى يوحى بجنونهم به ، وسحرية وقعه عليهم ، إلى الحد الذى تنقلب فيه فتنة الشعر - النائمة - على المؤلف ، أو ينقلب الشعر على غايات المؤلف ، بمعنى أن غزارة الشعر بما يتضمنه من مشاعر حب مشبوب (أخلاقى ، وغير أخلاقى) يكون لها فعالية مضادة لغايات المؤلف الدينية . الأمر الذى يجعل النصوص تبدو وكأنها مجالا للغواية !

ونمثل لذلك بالأبيات التالية والتي جاءت فى سياق حكاية يرويها ابن حزم عن فتى وجارية وكان يكلف كل واحد منهما بصاحبه ، فكانا يضطجعان إذا حضرها أحد ... إلى أن كان الفتى المحب ربما استطال عليها . وفى ذلك أقول :

ومن أعاجيب الزمان التى طمت على السامع والقائل
رغبة مركوب إلى راكب وذلة المسؤول للسائل
وطول مأسور إلى أسر وصولة المقتول للقائل
ما إن سمعنا فى الورى قبلها خضوع مأسول إلى أمل
هل ها هنا وجه تراه سوى تواضع المفعول للفاعل^(٧٥)

أما ابن قيم الجوزية فشاهد هذا الخروج ، أو مجال الغواية ، أكثر وأغنى ومنها :
يقول فى باب مدح العشق :

إذا أنت لم تعشق ولم تدرى ما الهوى فأنت وعيسر فى القلاة سواء
إذا أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى فقم فاعترف بنا فأنت حمار

وفى فصل : " أن المحبة تقتضى الميل والوصال "

يقول " .. وقال آخر :

دواء الحب تقبيل وشم ووضع للبطون على البطون
ورهمز تنرف العينان منه وأخذ بالناكب والقرون^(٧٧)

وقالت امرأة وقد طلبت منها المحادثة :

ليس بهنا أمرتنى أمى ولا بتقبيل ولا بشم
لكن جماعا قد يسلى همى يسقط منه خاتى فى كى^(٧٨)

ثم " يرى حكاية تزوج زهير بن مسكين الفهرى جارية ، ولم يكن عنده ما يرضيها
به ، فلما أمكنته من نفسها لم تر عنده ما ترضى به فذهبت ولم تعد ، فقال فى ذلك
أشعار كثيرة ، منها :

تقول وقد قبلتها ألف قبلة كفاك أما شئ لىك سوى القبل
فقلت لها حب على القلب حفظه وطول بكاء تستفيض له المقل^(٧٨)

وقال آخر

رأيت حبى سعاد بلاجماع فقالت حبلنا حبل انقطاع
ولست أريد حباليس فيه متاع منك يدخل فى متاعى
فلو قبلتنى ألفا وألفا لم أرضيت إلا بالجماع^(٧٨)

والجدير بالذكر هنا الإشارة إلى غزارة وغنى المفاهيم التي أثرت النظرية التي افترضها الكاتبان للحب ، إلى جانب تعدد المفردات التي استتدا عليها لمعالجة نظريتهما ، وإذا كانت الحكاية والخبر والشعر من أكثر الأنواع التي استخدمها

هوامش الدراسة

- ١ - هو أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم (٢٨٤ - ٤٥٦هـ) ، عرف بكونه فقيها ظاهريا ، ومؤرخا ومفكرا ذا نور كبير في الحضارة الإسلامية ، كذلك كان شاعرا ، ودارسا للعمل والنحل ، له العديد من المؤلفات ، ومؤلفه الذي نعتى بدرسه في هذه الدراسة هو "طوق الحمامة في الإلفة والألف" (القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٥م - ط ٤) لمزيد من التفاصيل راجع : عبد الحليم عويس : ابن حزم الأندلسي (القاهرة - الزهراء للإعلام والنشر - ١٩٨٨ - ط ٢) .
- ٢ - هو : عبد الله محمد بن أبي بكر الشهير بـ "ابن قيم الجوزية" ولد في دمشق (٦٩١ - ٧٥١هـ) ، عرف بكونه داعية مجدد ، تركزت دعوته إلى الرجوع إلى منهج السلف ، والالتزام بعدم التؤول ، ألف في الفقه والتصوف وعلم التاريخ والاجتماع ، ومؤلفه الذي نعتى بدرسه في هذه الدراسة هو : روضة المحبين ونزهة المشتاقين (القاهرة - المكتبة التوفيقية - د.ت) ، لمزيد من التفاصيل ابن قيم الجوزية : محمد مسلم الغنيمي (القاهرة - المكتب الإسلامي - د.ت) .
- ٣ - هناك مؤلفات عديدة ناقشت ونظرت أدبيا ولغويا واجتماعيا لمفهوم الحب ومن هذه المؤلفات : نم الهوى . ابن قيم الجوزي (وهو يختلف عن ابن قيم الجوزية) ، اعتلال القلوب : الخرائطي ، الرياض المفقود : المرزباني ، عقلاء المجانين . النيسابوري ، روضة العشاق : الكسائي ، منازل الأحباب ومنازل الألباب : شهاب الدين سلمان بن فهد ، المصون : المرزباني ، رسالة في العشاق والنساء : الجاحظ .
- ٤ - لويس انيتاجفن : نظرية الحب الدنيوي عند العرب ، ترجمة : رفعت سلام ، ص ١٢٥ (مجلة فصول - ع ٤ - مجلد ١٢ - خريف ١٩٩٣) .
- ٥ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، ص ٥٥ .
- ٦ - من عناصر الثقافة المستخدمة لتجسيد وبلورة مفهوم الحب هي : القرآن الكريم ، والحديث النبوي الشريف ، والنوادر والأخبار ، والحكايات ، والشعر ، والنكت
- ٧ - أمينة غصن : قراءات غير بريئة في التؤول والتلقي ، ص ١٦ (دار الآداب للنشر والتوزيع - لبنان - ط ١ - ١٩٩٩م)
- ٨ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٢٥ .
- ٩ - انظر : أمينة غصن : قراءات غير بريئة ، ص ٩ .
- ١٠ - انظر : لويس انيتا جفن ، ص ١٢٥ .
- ١١ - نفسه ، ص ١٣٧ .
- ١٢ - لمزيد من التفاصيل راجع : أوكتايفيوث : الذهب المزوج ، ترجمة . المهدي أخريف ، ٨٦ (المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٨) .
- ١٣ - انظر : لويس انيتا جفن : ص ١٢٨ - ١٢٩ .

- ١٤ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ٩ .
- ١٥ - عبد الحليم عويس : ابن حزم الأندلسى وجهوده فى البحث التاريخى والحضارى ، ص ٢٩٨ - ٢٩٩ .
(الزعماء للإعلام العربى - القاهرة - ١٩٨٨ - ط ٢).
- ١٦ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٨٦ ..
(دار الحديث - القاهرة - ٢٠٠١ م)
- ١٧ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٥٥ .
(القاهرة - المكتبة التوفيقية - د : ت)
- ١٨ - انظر : نفسه ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .
- ١٩ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .
- ٢٠ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٢٤ .
- ٢١ - نفسه ، ص ٨٤ .
- ٢٢ - نفسه ، ص ١١٣ .
- ٢٣ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٦٥ .
(سورة النور : آيه ٣٠) .
- ٢٤ - نفسه ، ص ١٦٦ - ١٦٧ .
- ٢٥ - نفسه ، ص ٧٩ .
- ٢٦ - نفسه ، ص ١٦٥ .
- ٢٧ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٢٩٤ .
- ٢٨ - نفسه ، ص ٢٧٠ .
- ٢٩ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ٤٦ ، معنى كلمة مانى : مانى هو صاحب مذهب المانوية ، ولد فى بابل عام ٢١٥ ، القائل بالتناسخ ويقدم الظلمة والنور ، ويزعم أن الليل يخلق الشر ، والنهار يخلق الخير .
انظر نص روضة المحبين ، ص ٢٧٠ .
- ٣٠ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٤٢١ .
- ٣١ - نفسه ، ص ٤٢٢ .
- ٣٢ - أوكثافيوت : اللهب المزوج ، ص ٨٦ .
- ٣٣ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ٢١ .
- ٣٤ - أوكثافيوت : اللهب المزوج ، ص ٨٦ - ٨٧ .
- ٣٥ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٦٦ - ٦٧ .
- ٣٦ - نفسه ، ص ٧١ .
- ٣٧ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٥٢ .
- ٣٨ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٧١ .
- ٣٩ - نفسه ، ص ١٧٠ .

- ٤٠ - نفسه ، ص ١٢٦ .
- ٤١ - نفسه ، ص ١٦٦ - ١٦٩ .
- ٤٢ - نفسه ، ص ١٣٧ - ١٤١ .
- ٤٣ - نفسه ، ص ١٤٠ ، ويشير القشيري في شرح الرسالة أنه حديث موضوع ، انظر شرح الرسالة ، ص ١٦٧ .
- ٤٤ - نفسه ، ص ١٤٠ - ١٤١ .
- ٤٥ - نفسه ، ص ١٤١ - ١٤٢ .
- ٤٦ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٣١ - ١٣٢ .
- ٤٧ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٨٤ .
- ٤٨ - نفسه ، ص ٨١ - ٨٣ .
- ٤٩ - نفسه ، ص ٧٥ .
- ٥٠ - نفسه ، ص ٨٥ .
- ٥١ - نفسه ، ص ١٠٤ .
- ٥٢ - انظر : نفسه ، ص ١٠١ - ١٠٣ .
- ٥٣ - انظر : لويس انيتا جفن : نظرية الحب العنوي ، ص ١٣٧ - ١٤٥ .
- ٥٤ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٢٤ .
- ٥٥ - نفسه ، ص ١٤٥ .
- ٥٦ - نفسه ، ص ١٤٨ .
- ٥٧ - نفسه ، ص ١٦ .
- ٥٨ - لويس انيتا جفن : نظرية الحب العنوي ، ص ١٤٩ .
- ٥٩ - انظر حكاية الراهبة التي وضعت يدها في المجرمة ص ٤٢٢ في نص ابن القيم : روضة المحبين ، ومدى الشبهة بينها وحكاية الشاب القرطبي الذي وضع يده في المجرمة تكليفا ونعما ، وذلك في نص طوق الحمامة لابن حزم ، ص ١٨٥ .
- ٦٠ - انظر : محمود علي حمالية : ابن حزم ومنهجه في دراسة الأكيان ، ص ١٢٤ (دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٣ - ط١) .
- ٦١ - انظر نفسه ، ص ١٣٩ .
- ٦٢ - محمد مسلم الغنيمي : ابن قيم الجوزية ، ص ١٥٢ .
(المكتب الإسلامي - دمشق - د : ت) .
- ٦٣ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٢٤ .
- ٦٤ - نفسه ، ص ٢١٨ - ٢١٩ .
- ٦٥ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٢٨ .
- ٦٦ - نفسه ، ص ١٣٩ .

- ٦٧ - نفسه ، ص ١٥٩ - ١٦٠ .
- ٦٨ - ومن الحكايات والأخبار التي تروى عن الخروج بالحب عن الشكل اللاتقي في كتاب طوق الحمامة لابن حزم ، خبر أخبرني بعض أخواني عن سليمان بن أحمد الشاعر ، أنه رأى ابن سهل الحاجب بجزيرة صقلية ، وذكر أنه غاية في الجمال ، فشاهده يوما في بعض المنتزهات ماشيا ، وامرأة خلفه تنتظر إليه ، فلما أبعد أتت إلى المكان الذي قد أثر فيه مشية ، فجطت تقبله ، وتلثم الأرض التي فيها أثر رجله . ص ١٢٠ - ١٢١ .
- ٦٩ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٧٠ .
- ٧٠ - لويس انيتاجفن : نظرية الحب النقيوى ، ص ١٢٨ .
- ٧١ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٩١ .
- (دار الحديث - القاهرة - ٢٠٠١م) .
- ٧٢ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ٥٠ - ٥١ .
- ٧٣ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٢٠١ .
- ٧٤ - نفسه ، ص ٢٠٤ .
- ٧٥ - ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ٩٤ - ٩٥ .
- ٧٦ - ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٦٨ .
- (المكتبة التوفيقية - القاهرة - د : ت) .
- ٧٧ - نفسه ، ص ٧٨ .
- ٧٨ - نفسه ، ص ٧٦ - ٧٧ .

الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف .. وعلامات التحول

(قراءة فى خصوصية الخطاب النسائى العربى المعاصر)

" نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه ، وما سرق منا ، نحن نكتب لنتهى منهم "

أحلام مستغانمى

(١)

الخطاب

إن إمكانية تفسير هذا الواقع، وخرق أقمته ،
والثورة على ألياته ، سيأتى حتما من أفراد
الشرائع المقهورة ، والمغلوبة ، والمهمشة - بما فى
ذلك النساء فى مجتمع بطريركى ... فإمكانية خرق
التواطؤ الأيديولوجى ، ونزع الأقمعة الكلامية ،
أقوى عندهم. فهم يدركون أبعاد النفاق ، والكنب ،
والتزوير فى خطاب السلطة *

فريال جيبورى غزول(١) .

يُعنى هذا البحث بالخطاب الأدبى النسائى ، ومدى خصوصيته - وفى القصص
النسائى المعاصر - وهو درس مازال يمارس نوعا من الإغراء ، يحفز على تقبله قراءة ،
ومقارنته نقدا ، وكثته نسق جمالى يختلف عن أنساق الحركة الإبداعية ككل ، ويتميز عن مختلف
تشكلاتها ، ليقتررب بذلك من الظاهرة^(٢) ! ربما لأنه مازال يسمح بإثارة إشكاليات
منهجية عديدة ، يتعلق بعضها بالمسألة عن خصوصية الذات الأنثوية / الوعى ،
وما يترتب عليها من خصوصية الكتابة / الخطاب . والبعض الآخر يتعلق بماهية
استراتيجية هذا الخطاب فى خلخلة الآلية النظرية التى أسسها الرجل ، والتى كرس
للتحيز ضد المرأة فى التراث بشكل عام ، وفى اللغة والأدب بشكل خاص !..

وقيمة هذا الدرس تكمن فى فتحه الدلالة على المعانى الخلافية التى تعمل على
تأسيس خطاب نقىض يعمل على تحويل الوعى المستلب إلى وعى نقدى قادر على

اختراق سطوة الخطابات السائدة بواسطة الكشف عن آلياتها ، وتفكيك منطوقاتها التي تقوم بتوزيع أيديولوجيات التبعية ، وتبريرها بإنتاج وعى زائف^(٣).

وماهية زيف الوعى الكائن - فى الخطاب الجماعى السائد - تابعة من كون هذا الوعى يقع - فى بلداننا العربية - تحت وطأة العرض والطلب ، أو بمعنى آخر تحت وطأة اقتصاد السوق بقيمة النفعية ، والذي من جرأته تتحول الثقافة إلى سلعة ، كما تصبح المؤسسات الثقافية شركات استثمار أنفتاحية ، ويخضع البشر فى إطار هذه المنظومة لقوانين التبادل والسوق ، فتتبدل قيمهم ، وتفرغ كلماتهم من مرجعيتها ، ودلالاتها وجماليتها وتستخدم للتسويق والدعاية والإعلان ، فيصبح الخطاب حينذاك مجموعة من نصوص للاشئ ... حينذاك تتوقف الكلمات عن القول ، بينما تتكاثر عدديا وتتوالد وتنتشر بغير أن تترك أثرا لأنها لا تقوم بوظيفتها . وفى تلك الحالة لا يكون القول وسيطا للتوصيل والتأمل بل وسيطا للتزييف والتبليد . فعندما تستخدم الكلمات لا لتكشف عن الحقيقة بصورتها الواقعية أو الشعرية ، بل لتخفى وتشوه هذه الحقيقة ، عند ذاك تصبح اللغة عاملا استلابيا وأداة قمعية^(٤).

وفى إطار هذه المنظومة يتخفى الخطاب الجماعى السائد تحت إطار قيم السوق ، وفى أثناء محاولته إخفاء إفلاسه الإنسانى يتجامل باللغة لتعزيز فعل الهيمنة ، ويخلق الأوهام لتحقيق مبدأ السيطرة وذلك من خلال تزييف وتبليد الوعى ..

هذه العلاقة بدورها تؤكد أن الخطاب^(٥) (Discourse) ليس مجرد وحدة لغوية مفارقة ، وإنما وحدة من وحدات الفعل الإنسانى ، والتفاعل والاتصال والمعرفة ، وأنه ليس كيانا ثابتا ، جامدا ، من الكلمات والدوال ، وإنما حقل فعال من المشاغل والاهتمامات والتواترات والصراعات والتناقضات التى تكشف عن تنظيم المجتمع ومؤسساته وأبنية القوى وأنوارها المضمنة^(٦).

لذا لا يعد تقييم كتابة المرأة عن طريق محور الخطاب ، فعلا من قبيل المصادفة "بوصفه المسعى المنهجى الذى يكشف عن الأنساق المجهولة من المعرفة المطمورة فى كل المجالات ، والأنموذج المعرفى الذى يرد التكثر الفوضوى للعناصر والظواهر إلى نفس النظام ، الذى يمنحها المعنى والفاعلية"^(٧).

ومنهج هذا البحث يفيد من رؤى وأطروحات بعض مقولات منهج النقد الأدبى النسائى Feminist Literary Criticism - وهى كثيرة - خاصة تلك التى تتسق والمناخ

الاجتماعى للمرأة العربية ، بما ينطوى عليه من خصوصية ، كان لها من الأثر فى تجربة المرأة / الكاتبة ، ومن ثم على رؤيتها للعالم ؛ وذلك بوصفه "أحد المناهج النقدية الحديثة التى تؤكد على أهمية التجربة الشخصية فى الأدب ... مما يلقي الضوء على المفاهيم الخاطئة الخاصة بمفهوم المرأة فى النقد الأدبى ، بحيث تصبح قراءة النصوص من الرؤية النسائية بعثابة تدرب فكرى يحرر الذهن من الرؤية التقليدية التى اعتاد أن يفسر بها المرأة ككيان"^(٨).

وأيدىولوجية خطاب النقد النسائى - فى ضوء هذا - هى الإفادة من مجمل العلوم الثقافية ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ ، بل الإفادة من المناهج الأدبية المعاصرة ، "مما يمدنه بمدلولات يمكن أن تضيف شيئا فى توصيف وضع المرأة الثقافى ، إلى جانب بحث ماهية علاقة مثل هذه المناهج وتلك العلوم بكتابات المرأة ؛ ومن ثم فالأدب النسائى لا يتبنى أى شعارات سياسية ، أو نظريات منهجية قائمة"^(٩) ، لا يمكنها أن تضيف شيئا إلى مجال توصيف وضع المرأة العربية فى مجتمعها ..

والنقد النسائى بهذا - يبدو وكأنه قد أجتاز المرحلة الحرجة التى كان يتهم فيها بالانغلاق ، وتضييق الرؤية ، بتطبيقه أسسا نظرية تعسفية تقاس بها أعمال المرأة ، فأصبح الآن هناك اهتمام بتوسيع مجالات البحث لأفق أوسع . فنافذة الأدب النسائى لها حرية اختيار أى من المناهج النقدية التى تتلاءم مع أغراضها الفعلية . ولذلك فهى تريح أكثر من قراءتها المتعددة فى شتى المجالات .

بذلك يكون النقد النسائى قد أضاف منظورا آخر لما سبق تعريفه من قبل بواسطة المدارس النقدية الأخرى . ولا يكون سببا فى التقليل من عمق التجربة الأدبية ، بل إنه يزيدها ثراء بتوسيع إدراكنا بأفاق جديدة فى طيات العمل الأدبى"^(٩).

ويفيد خطاب النقد النسائى - فى ضوء هذا - من تفكيكية "ديريدا" ومفاهيمه عن الاختلاف / الأرجاء لعملية توليد المعنى - التى تعتمد حركتها على اللعب أو الجدل الحر بين الحركتين - ومن خلال جدله المستمر مع الحضور / الغياب ، والذى يقضى على التصور البنيوى التقليدى للغة حين يربط عملية توليد المعنى بتعارض الثنائيات ... ومكمن الإفادة فى اتخاذ مقولات ديريدا كأساس فلسفى مكته من تفكيك النظام

الترميزى للبنية التراتيبية للتفكير الأبوى ، بإعادة صياغتها على أسس جديدة ، يتم فيها تحرير المرأة عن طريق إعادة النظر فى الكثير من المصادرات التى سلم النقد بها فى تعامله مع النصوص الأدبية ، وخاصة بالنسبة لوضع المرأة فيها باعتبارها موضوعا ، ومنظور للرؤية معا ، أضف إلى ذلك الإفادة فى مجال تحليل نوافع الخطاب من خلال العلاقة الجدلية بين المفصح عنه والمسكوت عنه باعتبارها العلاقة المولدة للمعنى فى النص .. (١٠).

وتصبح فاعلية درس الخطاب النسائى - فى ضوء هذا - كامنة فى قدرته على تأسيس نوع جديد من الكتابة : كتابة الوعى الضدى التى تطرح السؤال على نفسها فى الوقت الذى تطرحه على غيرها ، إنها كتابة الأزمة ، والكتابة الإشكالية ، والكتابة التى لا تبدأ من اليقين والإذعان ، بل تبدأ من السؤال ، من لحظة الشك فى نفسها ، وما حولها ... وهى حين تبدأ بسؤال الهوية ، تؤسس لسؤال الوجود ، فسؤالها القائل : ما أكون ؟ هو مقدمة لتحديد قدرتها على الإجابة عن السؤال القائل : ماذا يمكن أن أفعل فى هذا الوجود ؟ (١١).

والخطاب النقدي النسائى - فى ضوء هذا - نجده يحاول أن يأتى بموضوعات جديدة ، فى ضوء لغة خاصة لها مفرداتها ، ومعجمها الموسوعى ، الذى يدور حول دراسات مثل : الهوية الجنسية (Gender) (١٢) ، والتحيز ضد المرأة ، وخصوصية الكتابة النسائية بما تنطوى عليه من علامات تحول (وهو ما سوف نفصل له فى الصفحات القادمة).

فالخطاب النسائى - إذن - قبل أن يكون نصا أو نقدا ، فهو رؤية ، ومخطط استراتيجى وإن كانت كل نظرية نقدية هى نظرية سياسية - تسعى رائداته إلى التحكم فى الخطاب ، فى ضوء استراتيجيات نظريات النقد النسائى من خلال انتزاع نصيبهن من خطاب القوة ، وذلك عن طريق إزاحة الذات المهيمنة عن المركز ، فى مقابل إفساح المجال لمشاركة الأنتى (١٣).

وكأن الهدف الجوهرى للخطاب - هنا - هو صياغة استراتيجيات جديدة من التحرر المعرفى ، استراتيجيات تتخذ من علاقات القوة موضوعا لها ؛ بهدف الكشف

عن الممارسة الخطابية المهيمنة بما تتطوى عليه من أساليب مراوغة وتزييف .. إيماننا بأن إمكانية تغيير هذا الواقع ، وخرق اقتنعه ، والثورة على آلياته ، سيأتى حتما من أفراد الشرائح المقهورة ، والمظلومة ، والمهمشة - بما فى ذلك النساء فى مجتمع "بطريركى" (١٤) ... وكما أن إمكانية الثورة أقوى عند المستضعفين ، فإمكانية خرق التواطؤ الأيديولوجى ، ونزع الأقنعة الكلامية أقوى عندهم ؛ فهم يدركون أبعاد النفاق والكذب ، والتزوير فى خطاب السلطة" (١٥).

لذا تصبح تعرية علاقات القوة - أو السلطة القائمة فى المجتمع - ضرورة لتحقيق التوازن فى القوة ، ضرورة لتحقيق التحرر الذاتى ، وهذا يتطلب من الخطاب النسائى مزايدا من الصدق ، مزيدا من التطوير لنظرياته ، وإلا سيبقى "عنصر استلاب ، يقول بالتحرر فى الوقت الذى يؤسس تقيضه ... ذلك إن الخطاب - بل كل الخطابات - إذا لم يعمل ، على الدوام - على تغيير أساسياته ، ونمط تفكيره ، والمساطة المستمرة لذاته ، فإنه سيسقط فى تكرار لن يترتب عنه إلا محاصرة هذا الخطاب ذاته" (١٦).

ومن دواعى تطوير الخطاب - هنا - انفتاح أفقه على غيره - من الأنواع المغايرة من الخطاب ، مثل الخطاب الإسلامى ، والخطاب العلمانى - بل والتفاعل معها ، بهدف تحقيق وفرة دلالية ، وإثراء لدلولاته الخطابية ؛ ذلك أن تحليل الخطاب الأدبى أثبت أن منهج الدرس الأدبى لا يمكن أن يستقل عن غيره من مناهج الخطاب ، ما ظل الخطاب الأدبى منطويا على خصائص مشتركة يشارك فيها غيره من الخطابات على مستوى التشكل والوظائف" (١٧).

ومن الجدير بالذكر أن نجد أن الخطاب النسائى قد تبنى معظم أطروحات الخطاب العلمانى ، فى مقابل نأيه عن أطروحات الخطاب الإسلامى ؛ فى حين أن الإسلام لم يكن ضد المرأة ... كما أن قراءة واقع التاريخ الحديث لحركات تحرير المرأة فى بداياتها - بنهاية القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين - تثبت أن الإسلام كان منطلقاً أساسياً لرائدات الحركة الأوائل" (١٨).

وأبرز محاولات الخطاب النسائي المعاصر في الإقتراب من النص الديني : الشرعي ، كانت : محاولات "قاطمة المرئسي" في كتابها "الحريم للسياسي" ، و "فريدة بنائي" في كتاباتها : "حول الحاجة لإعادة قراءة الحديث" ، و "نوال السعداوي" في مجموعة مقالاتها بكتيب : الوجه العاري للمرأة العربية ، والمرأة والجنس ، والرجل والجنس^(١٩) ، ويلاحظ أن تعاملهن مع النص الديني كان لا يتم بأبواب أصول الفقه ، بل بمنهج أقرب إلى تحليل الخطاب ... أي بمنهج يعكس الأرضية العلمانية التي تستند إليها هؤلاء الباحثات في تفسير النص والتي غلب عليها إما التأويل دون التزام برأي الجمهور وإما مخالفة منهجية له تتأسس على عدم احترام أصول التفسير أو أصول الفقه ، أو الهجوم على الرواة والطعن فيهم ، وقصر صلاحية النص على زمانه ، في محاولة لإدخاله في دائرة التاريخ ونفى صلاحيته عبر الزمان والمكان^(٢٠) .

ومن الطريف أن الخطاب العلماني لم يطور أطروحاته وأفكاره منذ عقود ، وما يزال يدور في مفهوم الأبوية والذي يختلف في ميزان الرؤية الإسلامية كلية عن مفهوم القوامة ... كما أنه يتحدث عن التراث ، لكنه لا يعرف عنه إلا القليل ، ينقده وفي أحيان كثيرة ينقضه ، لا يفرق بينه وبين الشريعة - أحيانا - ويعانى من جهل فاضح في الفقه وأصوله وعلوم الدين ، ويدعو للاجتهد واستخدام العقل لكنه لا يمارسه ، ولا يستوفي شروطه ، وهو ما يدخله في معركة خاسرة مع الإسلاميين في قضايا كثيرة ، بل ويفقده شعبيته ومصداقيته^(٢١) .

فالحركة الإسلامية من المنظور العلماني هي قوى رجعية معادية للمرأة تهدد منجزاتها ، والحجاب هو دائما رمز القهر وتغيب العقل والتحكم الذكوري ... وهو في هذا يعد "اختزال لظاهرة مركبة بل وتجاهل لحقائق واقعية مثل ارتفاع درجة الوعي والمشاركة السياسية بين نساء الحركة الإسلامية ، وحرص الحركة - في الفترة الأخيرة - على إشراك المرأة في العمل النقابي ، تبني كثير من النساء المتعلقات بل والعالمات للرؤية الإسلامية"^(٢٢) .

ويبقى السؤال الموجه إلى الخطاب العلماني : "ما الذي يضمن خصوصية تطور حركات تحرير المرأة العربية مادامت تعاني من قطيعة معرفية مع الدين ، ولا تذكره

إلا نرا للرماد فى الأعين ، وتستند لمواثيق حقوق الإنسان أكثر مما تستند للأصول الإسلامية؟! (٢١) . ومثل هذا التساؤل لا يعنى جانبا من التحيز نحو الخطاب الإسلامى - من قبل الباحثة - فالخطاب الإسلامى - فى المقابل ظل فى مجال قضايا المرأة تحديدا حبس النصوصية التى نعنى بها رفع النص شعارا دون بذل الجهد (الاجتهاد) فى بيان كيفية وملابسات وضوابط تنزيله على الواقع ، أى تم تجميد النص دون تفعيله رغم التسليم له ... وإدراك الثابت والمتغير فى الفقه والفتوى ... كما ظل حبس الخبرة التاريخية للعصر النبوى ... دون بيان لكيفية قيامه بصياغة واقع المرأة الآن ... ناهيك عن التبسيط المخل للقضايا وعدم تجذيرها أو تركيبها كما فى حالة عمل المرأة ، فالخيار هو بين العمل فى مجالات معينة أو تفرغ للأسرة دون بيان أثر تفاوت قدرات النساء وظروفهن الثقافية والاجتماعية ، واختلاف المرأة الريفية عن الحضرية ... وكل هذا أدى إلى حبس النص فى إطار فهم السابقين وعدم تحريره ، ليكون أساسا للتجديد والنهضة ، وبدلا من أن يكون للتراث الفقهى دور يهدى أضحي قيدا يكبل المرأة (٢٢).

ورغم هذا فهناك طليعة معاصرة من الكتابات التى حاولت أن تجدد فى الخطاب الإسلامى حول المرأة ، وعلى رأسهم الشيخ محمد الغزالى (٢٣) ، والشيخ يوسف القرضاوى (٢٤) ، وهى محاولات تتوج الخطاب الإسلامى ، وتعلى من شأنه . فى مقابل الخطاب العلمانى ، خاصة وأنها امتلكت منطقها ، والذى يدعو رائدات الحركة النسائية - بل الخطاب النسائى إجمالا - إلى إعادة النظر بشأن بناء أطروحاتهم ، ومسلماتهم على الخطاب الإسلامى لا العلمانى . يقول الشيخ محمد الغزالى : "على أهل دعوات تحرير المرأة أن يؤسسوها على نهج الإسلام ، إذا أريدوا لها النجاح" (٢٥).

وهذا يعنى أن الخطاب النسائى المعاصر ليس فى حاجة إلى إعادة النظر فى مسلماته ، ومرجعياته ، فحسب ، بل فى حاجة إلى " أن يتحرر من خطابه من خلال ممارسته كنمط حياة تبتدى بالذات ، وتمتد شيئا فشيئا ، نحو الآخرين" (٢٦) ، وعملية التحرير هذه "لا تتطلب نظرية جديدة ، تكون المرأة موضوعها ، أو حتى ذاتها فحسب ، ولكن أيضا تستوجب خلخلة الآلية النظرية التى أسسها الرجل منذ زمن قديم ... كما يستدعى - هذا - نقدا استراتيجيا للنص النسائى ، أو حتى تحويلا جذريا لمفهوم النقد ذاته" (٢٧).

(٢)

التحيز ضد المرأة

أ - فى التراث

"ولا يزال نفر من علماء الدين يكرهون المرأة،
ويحملونها مسئولية خروج آدم من الجنة ، كما
زعم اليهود فى كتبهم ، ويرون إمساك النساء فى
البيوت حتى يتوفاهن الموت"

الشيخ محمد الغزالى^(١٥)

"إن التصدى الجذرى لقضية المرأة ، يضع الفكر النقدى مرة واحدة فى مواجهة
التراث السلفى برمته ، وهذا ما أدخل قضية المرأة وتحررها فى عصمة الرقابة ،
ووضعها تحت حراسة "التابو" ، وجعل تناولها بالتحليل العلمى الصريح . وبأداة لغوية
محددة ، مباشرة ، أمر يوازى التعدى على المقدسات ، وخرقا لقواعد التحليل والتحرير
الأزلية ، التى جعلت المرأة "حرمة" ، فى حمى سلفية دينية تضرب على العقل والجسد
ستائر خيام الجاهلية"^(٢٨).

ومن الغريب - الجدير بالذكر - أن المرأة فى العصر الجاهلى ، وفى عصر
الرسول الكريم سيدنا محمد ﷺ كانت تحظى بمكانة ووجود وكرامة أفضل من
العصور التى تلت تلك الفترة ...

"فالثقافة العربية الخاصة - خاصة فى القرن الأول الهجرى - قد تحمل جوانب
ليست قليلة من التحيز ضد المرأة ، لكن ليس منها إلزام المرأة الصمت"^(٢٩) ، وهذا فى

حد ذاته يشهد للمرأة بالحضور ، والقدرة على المشاركة ، والشاهد على هذا آثارها في الشعر والحكاية ، والخبر ...

"إن هذه الثقافة ينقل الجاحظ منها خطبا لنساء في القرن الأول ، وينقل منها ابن عبد ربه في "العقد الفريد" خطبا مختلفة لنساء أيمن عليا ، أو وفدن على معاوية ، وقد حملت هذه الثقافة في القرن الثالث الهجري كتابا اسمه "بلاغات النساء" ، ويغض النظر عن مضمون بعض نصوص الكتاب ، ويغض النظر عن مدى كون هذه النصوص حقيقة قالتها النساء ، أو أنها منحولة وضعت على ألسنتهن ، إن الذي يعنينا في هذا المجال هو أن هذه الثقافة التي يوجد فيها كل هذا لا تشير إلى أنها ثقافة تريد إلزام المرأة الصمت!" (٢٩).

وفي عصر النبوة ، شعرت النساء - قديما - بالغبن اللغوي - تجاه الخطاب القرآني ، وأهمية حضورهن كنساء فيه - وذلك حين تعجبت "بعض النساء من أن القرآن الكريم يوجه خطابه للذكور دون الإناث ، وورد في طبقات ابن سعد كلامهن الذي توجهن به للرجال قائلات : أسلمنا كما أسلمتم ، وفعلنا كما فعلتم ، فتذكرون في القرآن ولا تذكر . وروى أن أم سلمة قالت للنبي ﷺ : يا رسول الله يذكر الرجال ولا تذكر . وروى أن نساءه قلن له : لماذا يذكر المؤمنون ولا تذكر المؤمنات؟" ، كما روى أن سلامة حاضنة إبراهيم بن النبي ﷺ ، قالت للنبي ﷺ : إنك تبشر الرجال بكل خير ولا تبشر النساء ، قال : أو صويحباتك دسستك لهذا ؟ قالت : أجل هن أمرنتي" (٣٠).

وقد استجاب "سبحانه وتعالى" لهذا المطلب النسائي ، فجاء قوله تعالى : "إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْقَانِتِينَ وَالْقَانِتَاتِ وَالصَّادِقِينَ وَالصَّادِقَاتِ وَالصَّابِرِينَ وَالصَّابِرَاتِ وَالْخَاشِعِينَ وَالْخَاشِعَاتِ وَالْمُتَصَدِّقِينَ وَالْمُتَصَدِّقَاتِ وَالصَّائِمِينَ وَالصَّائِمَاتِ وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظَاتِ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ أَعَدَّ اللَّهُ لَهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا" (سورة الأحزاب - ٣٥).

وتشيع روح الإنصاف في القرآن الكريم - وتكرر - بين الذكر والأنثى ، في سور كثيرة ، لتصل بكون الاثنين وحدة واحدة ، بعضهم من بعض ،

يقول جل وعلى : "فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم من ذكرٍ أو أنثى بعضكم من بعض" (سورة آل عمران - ١٩٥) ، بل إنهما - أيضا - خلقا من نفس واحدة ، يقول : "ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة" (سورة الروم - ٢١) ، كما أن الكرامة والاستحسان عند الله لا تتبع من الذكورة ، أو الأنوثة ، لكنها تتبع من التقوى ، يقول تعالى : "يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكرٍ وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم" (سورة الحجرات - ١٣).

وصيغة الأمر بالمعروف ، والنهي عن المنكر ، هنا تضم كل صيغ المشاركة ، في الحياة العامة ، وفي الثواب ، والعقاب ؛ الأمر الذي لا يتناقض والآية الكريمة : "ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف وللرجال عليهن درجة والله عزيز حكيم" (البقرة - ٢٢٨) ؛ لأن المبدأ هنا هو المساواة : "ولهن مثل الذي عليهن" ، أما علو الدرجة ، فقد جاء لتعزيز مبدأ الانفاق عند الذكر الذي يرث ضعف نصيب الأنثى - وفي الوقت نفسه ربما أتى كصيغة تتواءم والمناخ الاجتماعي العام - في مثل هذه الفترة المبكرة من عمر التاريخ - حتى يمكن أن تقبل من الرجال آنذاك ، أي في فترة حاسمة - مبكرة - كانت توأد فيها البنات ، وتستعبد المرأة ، وهذا الاستعباد لم يكن في بلاد العرب فحسب ، وإنما في أثينا وبيزنطة وفارس ...

ولكن رغم هذا الوأد ، وذلك الاستعباد - للمرأة - والذي حاول الإسلام أن يقضى عليه ، إلا أن مساحة من المكاشفة ، والحضور ، توافرت للمرأة عبر هذه الحقبة ، وظهرت في سجع الكهان - في العصر الجاهلي - كما ظهرت في الشعر والحكاية والخبر ، الأمر الذي حول صمت المرأة إلى صوت ناطق ، كما أشار إلى نوعية هذه الثقافة ، في عدم إلزامها المرأة الصمت على عكس الثقافة التي ظهرت مع انتهاء العصر الإسلامي وتحول الحكم فيها من خلافة راشدة إلى ملك عضوض ، مما أسهم في سيادة الاستبداد وحرمان المرأة من كل حقوقها ..

ورغم كل الانفتاح الذي عاشه العصر العباسي ، ورغم أن الحضارة الإسلامية بلغت أوج ازدهارها ، إلا أن مسار المرأة منذ الجاهلية تعرض - بالتحديد - لضربة شديدة في العصر العباسي ، بسبب نظامه الإقطاعي ، الذي عزل المرأة في المنزل

وحولها إلى كائن استهلاكي - خاصة في الطبقات البرجوازية -^(٣١). أو بمعنى آخر اعتبرها عورة ، فحرمها من الاختلاط بالرجال ، وألزمها الصمت ، في صورة سدت عليها منافذ الإبداع ..

وهذا النظام - الإقطاعي - احتضنه فيما بعد العثمانيون محولين إياه إلى نظام حياة ، أسهم في قهر المرأة اقتصاديا ، واجتماعيا ، وثقافيا ؛ مما عرض الحضارة العربية الإسلامية إلى مزيد من الأزمات التي أذنت بالإنحطاط ..

إن إلزام المرأة الصمت - عبر هذه الحضارة المتألقة - مؤشر وداع من نواحي سقوطها ؛ لأنه يناقض ما أقره الرسول الكريم ﷺ في سيرته من معاملة ، ومشورة ، ومشاركة للمرأة في الحياة العامة . فالمرأة "في عهد الرسول كانت تشترك معه في الحرب ، لا لداواة الجرحى فحسب ولكن مشاركة حرب بالسيف ، كما كان الأمر مع أم عمارة التي حارب نون الرسول في "أحد" ، وظلت تحارب ، واشتركت في أشد المعارك بأسا مع مسيلمة ، وقطعت نراعها ، وخاضت "أم حرام" الحرب مع الأسطول الذي نزل قبرص ، وماتت بها ، وهذه الحرية مكنت السيدة "عائشة" من أن تكون المحدث الأولى ، وجعلتها ترد أحاديث عن عمر بن الخطاب ، وتقدم توجيهات إلى أبي هريرة ، ثم أرادت - عندما نشبت الفتنة - أن تصلح فريقى على ومعاوية فقادت جيشا فيه "الزبير" و "طلحة" وكبار الصحابة الذين كانوا يأتون بأمرها"^(٣٢).

"ويجب ألا ننسى أن أم المؤمنين الرصينة "أم سلمة" كانت هي التي أشارت على الرسول بما يفعل عندما تردد الصحابة لأول مرة في الاستجابة لأمره في الحديبية . وطبق الرسول ما أشارت به فأنجلت المحنة"^(٣٣).

ويدل أن كان العصر العباسي مرشحا لأن يحتضن المكاسب التي ورثتها المرأة ، والتي أحرزتها منذ الجاهلية ، وحتى صدر الإسلام مضيفا إليها محصلة تطوره الحضارى والتجارى ، مكونا بذلك رصيذا يصلح أن يكون ركيزة لإنطلاقها ، فبط بمكانة المرأة عن طريق "شق العالم النسوى إلى عبيد وحرائر ، بأحالة الغالبية منهن إلى العبودية عن طريق البيع والشراء ، بينما حجبت الحرائر ، وتم عزلهن عن الحياة العامة في مقابل ارتفاع شمس الجوارى اللاتي اندمجن في البنية العليا للطبقة

التجارية العباسية^(٣٣) - خاصة بعد استفحال دورهن السياسى - غير أن صعود المرأة / الجارية إلى مستوى ممارسة الحكم - ولو بشكل غير معلن - إلى جانب مساهمتها فى النشاط الاقتصادى والاجتماعى ، والثقافى.. كل هذا لم يكن مدعاة لإحداث تغيير جذرى لصالح النساء ، وذلك بحكم ارتباطه بالنظام المستبد^(٣٣).

"وبذلك ساهم البعد التجارى فى دفع أشكال التحرر النسائى باتجاه مقارب للعبثية ، حيث تسبب فى تدهور مكانة المرأة - خاصة فى ظل نظام الحريم - واصبحت الجوارى مجرد أداة لتضخيم الأوهام الذكورية للرجل ... وبخل إذلال المرأة مرحلة تاريخية خطيرة ، فى ظل التناقضات المحيطة"^(٣٤).

وفى ضوء هذا التاريخ تبوأ الوعى الذكورى لرجال التراث رؤية مقتضاها إعلاء صوت الذكورة ، فى مقابل الغض من صوت الإنوثة ، أو بالأحرى إلزامها بالصمت ؛ لأن كل أنثى فى - رأى الميدانى - : "تستعمل اللغة تصبح حمقاء"^(٣٥) ؛ لذا يحذر ابن المقفع من الأخذ برأيهن ، يقول : "إياك مشاورة النساء ، فإن رأيهن إلى أفن ، وعزمهن إلى وهن ، وأكفف عليهن من أبصارهن بحجابك ، فإن ذلك أنعم لحالها ، وأرخص لبالها ، وأبوم لجمالها ، وإنما المرأة ريحانة وليست قهرمانة"^(٣٦).

كما يسلب الجاحظ - فى كتابه البيان والتبيين - المرأة "البيان" ، ويسمها بالعى ، وكلما عرض للمرأة بحال - وذلك من خلال مبدأ المجاورة ومدخلا للنص - لابد أن يجد الحيوان قريبا من الجوار"^(٣٧).

ولا يختلف هنا التصور كثيرا عند فقهاء الإسلام ، وعلى رأسهم : ابن قيم الجوزية (ولد فى القرن السابع الهجرى ٦٩١ هـ) ، أحد كبار علماء التنوير ، فى عمر الثقافة العربية ، والذى تتسرب أراؤه الشخصية فى المرأة من خلال كتبه ، فتعكس رؤيته المنحازة والتي ترى المرأة: نفساً ضعيفة ، وعقلاً قاصراً ، وخلقاً أقل عفافاً ، يقول فى كتابه "روضة المحبين ونزهة المشتاقين" : "لما كانت النفوس الضعيفة كنفوس النساء والصبيان لا تنقاد إلى أسباب اللذة العظمى ، إلا بإعطائها شيئاً من لذة اللهو واللعب ، بحيث لو قطعت عنه كل الطعام ، طلبت ما هو شر لها منه"^(٣٨) ، الأمر الذى جعله يستنكر على المرأة سلوك العفة ، بينما رآه : كئيب بعجيب من الرجل ، ولكنه من النساء أعجب"^(٣٩).

ومثل هذه الرؤى وغيرها - إلى المرأة - والتي تتسرب في كتب فقهاء ، وأصوليين ، وعلماء كلام ، دفعت أئمة آخرين - قدامى ومعاصرين - إلى اتخاذ موقف منحاز للمرأة للزود عنها ، واتهام المتحيزين ضدها بالتعصب ، أمثال : ابن حزم (ولد في القرن الرابع الهجري) ، ومحمد الغزالي (ولد في القرن العشرين الميلادي) .

ويعد فكر " ابن حزم " بخروجه على مجموع الفقهاء المتعصبين ضد المرأة ، نوعا من الخروج على السائد ، من رؤى وأفكار معاصريه " المنتقسين المرأة حقها الشرعى ، معللا موقفهم من المرأة : " بأنه موقف المراة ، وهو يرفض المرااة ، ويرى أن ثمة تواطؤا من طائفة المتعصبين المرائين على إخفاءها" (٤٠) ، ثم يكشف " ابن حزم " اللثام عن ملمح لا موضوعية ، وتعصب ، وجماعة هؤلاء الفقهاء ، لتحيزهم ضد المرأة .. في مقابل إقراره مبدأ المساواة بين الجنسين ، كرؤية تضمنها حديثه عن عفة النساء" (٤١) ؛ يقول في كتابه " طوق الحمامة " : " وإنى لأسمع كثيرا ممن يقول : الوفاء فى قمع الشهوات فى الرجال دون النساء ، فأطيل العجب من ذلك . وإن لى قولاً لا أحول عنه : الرجال والنساء فى الجنوح إلى هذين الشئتين سواء ... ولست أبعد أن يكون الصلاح فى الرجال والنساء موجودا ... وأعوذ بالله أن أظن غير هذا ... والحقيقة ... أن الصالحة من النساء إذا ضبطت انضبطت ، وإذا قطع عنها الذرائع أمسكت ... والصالحان من الرجال والنساء كالنار الكامنة فى الماء ، لا تحرق من جاورها إلا بأن تحرك .." (٤٢) .

ويتساءل الشيخ " محمد الغزالي " : " هل عوملت المرأة فى العالم الإسلامى ، وفق تعاليم الإسلام ؟ ما أظن ذلك وقع إلا لماما" (٤٣) . ثم يمضى فى حديثه ليؤكد قيمة الاقتداء بسيرة الرسول الكريم - سيدنا محمد ﷺ - وسلفه الأول ، كمقياس أولى للاعتدال فى النظر إلى المرأة ، يقول : " إنما أريد إعمال النصوص المكتوبة ، أو المفهومة من سيرة الرسول ﷺ وسلفه الأول" (٤٤) ، وهذا يعنى أن من تلى السلف الأول قد تجاوز هذا الاعتدال ، ثم يستأنف حديثه عن جور من تلا هذا السلف الأول من علماء الدين ، يقول : " ولا يزال نفر من علماء الدين يكرهون المرأة ، ويحملونها مسئولية خروج آدم من الجنة ، كما زعم اليهود فى كتبهم ، ويرون إمساك النساء فى البيوت حتى يتوفاهن الموت" (٤٥) ، ومثل هذا الوعي بهذا النمط من علماء الدين أيقظ

هموم الشيخ الغزالي ومخاوفه في آن واحد ، من أنه "لو نجح أهل الدين في تولى السلطة ، لغلقت على النساء الأبواب ، ولم ير وجه واحدة منهن" (٤٦).

وكان القضية هنا هي قضية عودة إلى السنة النبوية ، ثم فهم دقيق للكتاب ، وأخيرا فقه بصير بالسنة الاجتماعية . وكل هذا من شأنه أن يقود إلى وعى إسلامي صحيح بالمرأة .

ب - في اللغة .. والتحيز .. والهوية الجنسية

"خوف التفريد خارج السرب يتنافى حتما
مع الكتابة من داخل الوعي بالذات"

"العربية ليست اللغة التمييزية الوحيدة ،
لكنها اللغة التي أسست للتمييز ضد المرأة كاتما
أنشئت من أجله"

نبيلة الزبير (٤٩)

"إن إسهام المرأة في الكتابة الأدبية يعد موقفا حضاريا لابد من التنبه إلى أبعاده الاجتماعية ، والثقافية ، والسياسية الإيجابية" (٤٧) ؛ ذلك أن "انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل ، هي عن ذاتها ، وعن اختلافها ، بدون وصاية أو ارتهان ... يدخل ضمن صراع القوى ... " (٤٨) "لأنه يدخل خارج نطاق اعتراف وعى الآخر ؛ لهذا كانت كتابة النساء / الكتابة النسوية ، بمثابة الرقص في حقل ألغام" (٤٩).

فالمرأة العربية / الكاتبة تجد نفسها "محاصرة على كل الأصعدة . في وجودها ، في قيمتها ، في حريتها ، وفي إبداعها . وتجد سلطة الذكر تترصدها على الدوام حتى وإن تغيرت الأوضاع والعقليات وتمكنت المرأة من التعبير ، كتابة عن رغبتها في التساوى مع الرجل من خلال فضح التقسيم الاجتماعي والتبادل الاقتصادي ؛ فإن النسق العام لا يتورع ... أن يزرع فيها القناعة بضعفها ، وعدم قدرتها على الابتكار .

وهذه البديهية تؤكد كل النصوص وثبوتها الوثائق والرموز ... ومساهمة المرأة في هذا النظام ، من خلال فعل الكتابة ، لا يمكن أن يتم إلا بعد تقديم توضيحات لا حصر لها ... وبالتالي يغزو النظام الذكوري فضا لا حدود له في إمكانية تسهيل الانتقاص من إبداع المرأة^(٥٠).

وكأن هناك شيئا لا واعيا في الرجل يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزه المرأة ، إلا القدرة على الخيانة والكذب ، هي إذن لا تقدر على الكتابة أو الإبداع . هي تضع وتلد فقط ، أما فعل الأبداع والكتابة فهو المجال الخصوصي للرجل ؛ لأن التاريخ يعلمه أن المرأة برهنت عن عدم إمكانية الإبداع والتجديد والاكتشاف ، وهذا واقع حضارى قائم في عرقه^(٥١).

وهنا تبدو التحديات التي تواجه المرأة / الكاتبة في واقعها أشبه بعملية غسيل للمخ بواسطة هذا النمط من الأيديولوجيا الأبوية^(٥٢) التي تنتج قوالب مكررة عن رجال أقوياء ، ونساء ضعيفات^(٥٣). وصورة الذات الأنثوية ، وفقا لهذا تصبح "محدودة من خلال منظور الرجل ، بل تكون بمثابة النص المكتوب ، أو الصفحة البيضاء التي يسطرها الرجل ، فتظل بمثابة التمثال لا المثال ، والمصنوع لا الصانع"^(٥٤).

"وتبعاً لهذا يكون تصور المرأة لذاتها امتداداً لمنظور الرجل إليها في الواقع ، أى نتاج لعملية تفاعل طويل بين ما هو واقعي ، وما تسقطه هي على واقعها من رؤية ذاتية ، أو بمعنى آخر أنها صورة تمر بمصفاة الذاتية ، وتصطبغ بلونها وفي الوقت نفسه لا تقلت من منظور الرجل / المجتمع إليها ، بل تظل مجرد انعكاس وامتداد لهما ... هكذا تتأثر صورة الذات (للمرأة / الكاتبة) بالتخطيط الاجتماعي وبذلك أن تتعلم النساء كيف يكن نواتهن ، فإنهن يلقن منذ الطفولة أن يكن أخريات ، وينتج عن هذا ضياع للسمة الحقيقية للذات الأنثوية"^(٥٥).

ومبعث ضياع الذات هنا هو عدم وجود تطابق بين وعي الذات بذاتها وبين الصورة التي يفرضها المجتمع - لهذه الذات الأنثوية - بمعنى وجود تعارض ، وعدم تطابق بين الصورة الخارجية / السائدة عن المرأة ، والتي تتضمن أبنية فكرية

واجتماعية تفرض وضعها مهمشا ، وموقعا لونيا للمرأة فى السلم الاجتماعى ،
والوعى بالذات ، والذى يحوى تصورات ذهنية للعالم ، قد تكون مغايرة ، أو مضادة
لسلطة المجتمع ، فإذا ما كانت المرأة كاتبة ؛ فإنها تستطيع مواجهة سلطة المجتمع
التي تفرض عليها وضعها مهمشا بسلطة أخرى ، هى سلطة التخيل^(٥٥).

" وسلطة التخيل تعنى القدرة على إقامة بناء استيطى جمالى عن طريق اللغة .
ويستمد هذا البناء مادته من خلال رصد المجتمع ، والخلفيات السياسية والفكرية
والثقافية المكونة له . لكن هذه الخلفيات يتم تفكيكها ، وإعادة تركيبها ، وفقا لمنطق
جمالى ، يتفق أو يختلف مع ما هو قائم بالفعل . وتصبح الذات فى هذه الحالة طرفا
أساسيا فى عملية التفكك وإعادة التركيب . ويتراوح التركيب الجديد فى تماسكه
وعمقه وجذرية أطروحاته ، بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعى والقدرة على
التشكيل ، وامتلاك أدوات الصنعة الفنية"^(٥٦).

وهنا تبدو اللغة هى الوسيلة الأولى لاستعادة الهوية ، وذلك عن طريق "المساهمة
فى تغيير اللغة وإعادة إبداعها ، بحيث تشيع فيها مفردات وتركيبات يزول فيها النظر
إلى المرأة على أنها موضوع"^(٥٧) (Subject) ، وليس ذات .. !

لذلك "لا تنفصل الدراسات التى تهتم بكشف دلالات التحيز اللغوى فى المقصد
العام عن الاستراتيجيات التى صدرت عنها دراسات الهوية الجنسية (Gender) ... كما
أن الدراسات التى تكشف عن خطاب الذكورة ، بوصفه خطاب الهوية الجنسية الأرقى
السائد ... هى دراسات تؤكد أن التحيز الجنسى لا يقل هيمنة عن التحيز العرقى فى
خطابنا اللغوى"^(٥٨).

وجدير بالذكر - هنا - أن نفرق بين معنى الجنس (Sex) ، والهوية الجنسية
(Gender) فالجنس بيولوجى ، مرتبط بالطبيعة ، والهوية الجنسية ثقافية ، مرتبطة
بتصورات المجتمع ، وخطاباته السائدة ، ومن ثم فهى قابلة للتغيير بالكشف عن التحيز
الواقع فيها ، وتعرية خطابها"^(٥٨).

لذا يصبح التمييز ضد النساء بدعوى الفروق البيولوجية الملموسة مدعاة للشك ،
والتدقيق . لقد ساعد ظهور وشيوع مفهوم الـ (Gender) ، على توضيح قضية فى

غاية الأهمية وهي أن التمييز الذي تعاني منه النساء لا يمكن تبريره استناداً للطبيعة البيولوجية للنساء ، وإنما يجب التصدي له بوصفه نتاج ممارسات ثقافية واجتماعية ، وسياسية^(٥٩).

والسؤال الآن : كيف يمكن للمرأة أن تثبت ذاتها ، وتستعيد هويتها "مادامت اللغة لا تعطيها مكانة ذات أهمية"^(٦٠) إن أبسط دراسة اجتماعية للألفاظ والقواعد تدلنا دلالة واضحة على أن هذه اللغة لغة قوم يستهينون بالمرأة ؛ فالتقديم في النحو هو دائماً للمذكر على المؤنث . والتغليب يذهب في هذا مذهباً يحتم تغليب مذكر واحد على أي عدد من الإناث ، ولو بلغ الملايين^(٦١) " فيقال إنهم كذا وكذا ، بدلاً من إنهن " ، وكأن النساء يفقدون أنوثتهن لغوياً ، بسبب وجود رجل واحد بينهن^(٦٢).

أيضاً من "علامات المؤنث في اللغة العربية" تاء التانيث التي تلحق بآخر المذكر مثل : جميل / جميلة ، غير أننا نعثر على كلمات تحتفظ بصيغة المذكر ، وإن جاءت صفة للمؤنث مثل : امرأة عاقر ، إن عدم إلحاق تاء التانيث بكلمة عاقر ، يعبر عن موقف معين من المرأة ، يلصق العقم بكل ما هو نسائي ، بالرغم من أن العرب ومنذ القدم عرفوا العقم عند الرجال والنساء ربما كانت صفة عاقر تنسب إلى المرأة قياساً على صفة حامل التي يجوز استعمالها مادامت عملية الحمل وظيفية طبيعية من اختصاص الأنثى وحدها ... ولأن الرجل قد يكون عاجزاً عن الانجاب ، فإذا قلنا امرأة عاقر فيماذا سنصف الرجل المصاب بالعقم هو الآخر؟..^(٦٣).

ويبدو أن ضمير المذكر هو المهيمن في اللغة ، بل إنه أصل الاسم ، وفي المقابل يبدو التانيث فرع عن التذكير ، الأمر الذي يرشح اللغة العربية لأن تصبح اللغة التمييزية - ليست الوحيدة - لكنها اللغة التي أسست للتمييز ضد المرأة كأنما أنشئت من أجله..^(٦٤).

والمرأة / الكاتبة حين تكتب ، فإنما تكتب في إطار هذه الأبجدية ، التي تتكون مفرداتها ، وعلاماتها الإعرابية من أعراف تصور المرأة موضوعاً للطعام ، والجنس ، والبطالة ، "يقول الدراس" خليل أحمد خليل "في تفكيكه المعجمي لكلمة" امرأة "أن كلمة امرأة في اللغة ، مشتقة من فعل مرأ ، أي طعم ، ومن هنا تواجهنا صلة المرأة بالطعام ،

وتجمع المرأة على غير اشتقاقها فيقال نساء ونسوة ... والنساء تعنى "المناكح" ، ومن هنا تواجهنا صلة المرأة بالجنس. وإذا تناولنا أصل النساء ، وجدناه مشتقا من فعل : نسا ، ينسو ، ومعناه ترك العمل . وكأئنا بالمرأة نعنى البطالة...^(٦٥).

كما أن "التسوية بين المذكر والمؤنث مستحيلة في الكتابة العربية ، في الإنجليزية يستخدمون She/He أو S/he سعيا إلى التسوية اللغوية بين المذكر والمؤنث ، فلا يطفى أحدهما على الآخر ، لكن هذا مما يستحيل تحقيقه في العربية ، وقد حاول أحد المترجمين من الإنجليزية إلى العربية أن يحل هذه المعضلة بأن يقول في نهاية بعض العبارات " رجلا كان أو امرأة" ، ترجمة للاستخدام الإنجليزي he/she ، لكنه سرعان ما تخلى عن ذلك لصعوبة تكراره من جهة ، لكونه لا يحل المشكلة حلا نهائيا ، لأننا حين نقول في اللغة العربية مثلا : من يحب العدالة فله الجنة ، رجلاً كان أو امرأة ، نواجه تحيزا لغويا في "يحب" المذكرة ، كما أن "له" تشير إلى المذكر وتتجاهل المؤنث . ولكي نحقق في العبارة السابقة تسوية تشبه تسوية اللغة الإنجليزية علينا أن نكتب العبارة السابقة على هذا النحو : من يحب / تحب العدالة فله / فلها الجنة ، وفضلا عن صعوبة تحقيق هذا الأمر عمليا ، فإنه لا يحقق تسوية كاملة لأننا سنواجه معضلة تأنيث الجنة و "العدالة" دون وجه حق ، وفي حالات أخرى سنواجه بالمثل تذكيرا دون وجه حق"^(٦٦).

بيد أن التأنيث لا يرتبط بالتحقير – أو التقليل من شأن المرأة – ارتباطاً مطلقاً ، إذ نلاحظ أن بعض الصفات ذات الصيغة المؤنثة ، مثل "علامة ، طاغية ، وحجة" تفيد التعظيم والمبالغة . من هنا نبهنا إلى أن التحيز ربما يعود في معظمه إلى العقلية النحوية الذكورية أكثر مما يعود إلى اللغة في ذاتها"^(٦٧).

بل إن الشواهد والظواهر النحوية التي يطرحها النحاة تعكس تصورا أيديولوجيا متحاملا على المرأة ، يحدد الموقف التمييزي في الرؤية إليها ، فهناك على سبيل المثال "ظواهر نحوية تتعلق بباب "أداة التعريف" ، تعطينا صورة عن عدم التماثل النحوي بين المذكر والمؤنث الذي يؤدي بدوره إلى عدم التماثل الدلالي ، يتجسد هذا اللاتماثل النحوي والدلالي في الأمثلة التي تتضمنها الكتب النحوية مثل : الرجل خير من المرأة"^(٦٨).

وكان "الأبعاد السياقية للمعاملات اللغوية والنصية هو الذى يوضع دراستها فى ساحة علاقات القوى السائدة بين الجنسين فى المجتمع الأيوبي" (٦٩) بمعنى أن "كل التحيزات اللغوية أو النصية ضد المرأة ، ليست كامنة فى المفردات اللغوية أو النصية نفسها ، وإنما فى موضعه هذه المفردات فى سياقات تهمش المرأة ، وتكرس التصور السائد بتفوق أحد الجنسين على الآخر" (٦٩).

ونرجع إلى التساؤل : كيف يمكن للمرأة / الكاتبة أن تكتب ذاتها مادامت اللغة لا تعطيها مكانة ذات أهمية ؟ ، أو بمعنى آخر "لا تسعف فى الحديث عن التحرر ؛ ولا تخضع يوما لنيات الخطاب؟" (٧٠).

كيف يمكن للمرأة / الكاتبة أن تثبت ذاتها ، وتسترد هويتها مادام "الأساس الأيديولوجى والفلسفى للدراسات اللغوية الحديثة سلطوى وقهرى فى جوهره" (٧١) كما أن اللغة - فى ضوء هذا الإطار - غدت - فى الوقت نفسه - حارسا "للقمع والمقنن العقلى للعقد الاجتماعى فى أكثر تجلياته صلابة وهو الخطاب" (٧١) . ويتحول اللغة إلى خطاب تكون الدارسات اللغوية قد بلغت "بجهامة التقاليد الرواقية الصارمة ... غايتها" (٧١) .

الكتابة ... وعلامات التحول

" أريد أن أكتب .. لأدافع عن كل شبر من أنوثتى... لأتحرر من ألوف الدوائر والمربعات وأخرج من حزام التلوث . الذى سمم كل الأنهار. وكل الأفكار .. فالمدينة التى أسكنها. لا تطرب إلا لصياح الببغاء وصهيل الخيل. وشهيق ثيران المصارعة .. "

سعاد الصباح

قصيدة حب - مجلة الناقد عدد ٢٤ يونيو ١٩٩٠

تبقى إشكالية الطرح - هنا - فى كون الإبداع وأصبح محددًا على أنه ذكر ؟ ! ، وما يترتب على هذا من هيمنة أيديولوجية تعوق بين الأنثى / الكاتبة وتصويرها لذاتها ،

أو بمعنى آخر تعوق بينها وفعل التأليف .. كما تصبح "الصورة المهيمنة في الأدب عن الأنثوية - هي أيضا - نابعة من خيال ذكوري ، وعلى هذا ظلت الكاتبات محرومات من حقهن في خلق صور الأنثى ، وبدلا من هذا كان عليهن أن يبحثن ما يؤكد المعايير البطريركية المفروضة في الأدب" (٧٢).

وكأن استبعاد المرأة من نسق القيم ، ومن مواقع صنع القرار هو نفسه استبعاد للمرأة من أن تكون "ذات" ! أو بمعنى آخر المنع لها من أن تكون واعية بذاتها .. وهذا كله من قبيل التحيز والتهميش - ضدها - الأمر الذي من شأنه أن يؤثر سلبا على صورة الذات / الهوية .. التي تظل مجرد انعكاس وامتداد للصورة السائدة عنها ، وبدل أن تتعلم النساء / الكاتبات كيف يكن نواتهن - فنيا - "فإنهن يلقن منذ الطفولة أن يكن أخريات ، وينتج عن هذا ضياع للسمات الحقيقية للذات الأنثوية . وتحدد "سيمون دي بوفوار" - في كتابها الجنسي الآخر "The Second Sex" ملامح إنحاء الذات الأنثوى ، واستبدال أخرى بها في إطار المجتمع ، في قولها : "أن لا أولاد امرأة ، لكنى أتعلم أن أكون كذلك" (٧٣).

ومثل هذا التصور الضمني لذات المرأة / الكاتبة يفسر سر دوران المرأة / الكاتبة - في حقبة مبكرة من تاريخ واقعنا المصرى - "في تيار كتابات الرجل ، أى تبينها ، وتقليدها ، وإعادة إنتاج مواقف تقليدية تتقمص فيها المرأة روح الرجل في مقابل عجزها عن الإفصاح عن عالمها ، وتجربتها في صدق وحرية" (٧٤).

وتلك هي المرحلة الأولى من التجربة الأدبية للكاتبة العربية والتي ترصد تسمير وعى المرأة / الكاتبة عند واقعها ، في إطار من الإذعان لعلاقة غير متكافئة مع الرجل؛ مقتضاها أن المرأة أدنى بفطرتها - من الرجل - الأمر الذي يدفعها إلى تبني "منظورا عن الذات تكون بمقتضاه المفعول به ، والرجل هو الفاعل ، والمصنوع والرجل هو الصانع ، وذلك نتيجة لعوامل التربية والمنظور الذكوري للمرأة" (٧٥).

وكاتبات هذه الحقبة (أمثال : بنت الشاطئ ، جاذبية صدقي ، صوفى عبد الله) يعدن فى كتاباتهن القصصية إنتاج موقف رجولى تقليدى ، بل ويدافعن عنه ، لأنهن يمضين فى تكريس الأفكار القائمة من خلال تقليدها ، فجاذبية صدقى - على سبيل المثال - تؤمن (فى مجموعة أنت قاس) بالمثال القائل : "ظل راجل ولا ظل حيطة" كما يؤمن بأن الرجل "خير منها هو والله ، ألف مرة !"^(٧٦) "صوته فى البيت بالدنيا ! فقط يعيش ... عزها وتاج رأسها"^(٧٧) ، وفى مجموعة "الليل طويل" يجرى تضخيم صورته ، فتراه "جبل متحرك .. فحل .. عملاق .. كتلة سخية من البشر ضغطها الله على هيئة رجل"^(٧٨) ، كما يجرى تأليهه فى أنت قاس ، تقول : "أقولها ونصف : إله هو ؟ ... استغفر الله . إنما الإله واحد للكون ، أما هذا الرجل فالإله أنا"^(٧٩).

- أما المرحلة الثانية من التجربة الأدبية للكاتبات العربيات فقدمها مرتبط بالدخول فى مرحلة جديدة من الوعي وقد تحول من مرحلة فقدان الذات إلى محاولة استعادتها ، وذلك فى "صورة الدخول فى علاقة تسلطية مع الآخر / الرجل لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة للذات ، دون أن يقاىض "الآخر" باعتراف مماثل ، أو دون محاولة منهن لرسم البديل . وبناء على هذا - فكاتبات هذا المستوى - يعدن الواقع القاهر للمرأة ، فى صورة تبنى شروط تسلطية جديدة تعمل على نفي "الآخر" بشكل تام"^(٨٠).

وخروج الذات الأنثوية - هنا - لا يتأتى إلا "بهدم الخطاب التقليدى للمجتمع ، وأيديولوجية ، وذلك من خلال تحطيم الصورة التقليدية للمرأة التى يتبناها هذا المجتمع"^(٨١).

وبديلا عن النمط الأنثوى الممتثل - لدى كاتبات المرحلة الأولى - يظهر التمرد لدى بطلات تلك المرحلة كتعبير مجازى يعكس غضبهن ورفضهن للهيمنة الأبوية كما يعكس السمة النفسية لبطلات تلك المرحلة / الشخصية الرئيسة فى النص ، واللاتى يرون أن تحقيق ذاتهن يمكن فى أن يجدن قوتهن الأنثوية الخاصة ، ولكن بطريقة - غامضة وبعيدة الغور - تتناسب وحجم الرفض لهن فى الواقع السائد !..

وصراع الأنوثة - عبر تلك المرحلة يتقارب ومفاهيم "جوليا كرسيفا" عن التهميش marginality والتخريب subversion والانشقاق dissidence وهى مفاهيم ثلاثة

مترابطة بثرى بعضها البعض . فتهميش المرأة: عند جوليا كرسديفا لا ينفصل عن تهيميش أى قطاع آخر فى المجتمع الإنسانى . وبالتالي فإن صراعها من أجل مقاومة هذا التهميش لا يختلف عن صراع أى جماعة أو طبقة خلقت بنية الفكر الأبوى ضد أى نظام مركزى أو قمعى للسلطة^(٨٢).

غير أن " جوليا كرسديفا " هنا - وبهذا المفهوم - تساعد على "موضعة المرأة ضمن منظومة علاقات القوى الرمزية فى المجتمع الأبوى فى مكان هامشى ، وليس على أساس بيولوجى أو طبيعى أو حتى نفسى"^(٨٢) ، الأمر الذى يتعارض مع خصوصية وضع المرأة فى مجتمعها ، وخصوصية أزمتها والتى تنطوى على محاور كثيرة ومتداخلة .. بعضها نفسى والآخر بيولوجى إلى جانب خصوصية الموقع الأمر الذى ينعكس على ماهية التجربة واللغة وتشكيل الخطاب ..

وعبر الشخصيات الأنثوية الرئيسة فى النص تقوم الكاتبات بعرض قلقهن وعدم استقرارهن ، ومن ثم فهن يحاولن خلق بدائل - لهن - من شأنها أن تحقق فعل المراجعة للصور المرسومة مسبقا للمرأة فى الأدب الذكورى / البطيركى ..

وتتبلور استراتيجية النص - فى تلك المرحلة - فى تقويض وإعادة تركيب الصور الموروثة للمرأة ، بمعنى تقديم شخصية أنثوية منشطرة على نفسها ، كى تعكس الانقسام الكائن فى الهوية الأنثوية بفعل الأزواجية الفكرية - فى ظل الواقع السائد - ويفعل تفاقم الاستغلال ومعاشيتها أزمة وجودية خاصة تتمثل فى : بعدها عن التطابق مع الذات ، ومع التصور الجديد الذى تنطلق منه ؟!

وأبرز نماذج الأزواج - فى الشخصية القصصية ، لكاتبات تلك المرحلة - تقدمها كل من : نوال السعداوى ، وسعاد زهير - فى الرواية المصرية - حيث تقدم البطلات / الشخصية الرئيسية فى النص ملمح الأزواج بشخصهن ، وذلك فى روايتى "امراتان فى امرأة" ، و "اعترافات امرأة مسترجلة" ، "فبهية شاهين" فى "امراتان فى امرأة" - لنوال السعداوى - تقدم "شخصيتين فى شخصية" ، ويظل الصراع فى نفسها بين هذين الشقين ، الشق الثورى ، والآخر : الاستسلامى ، ورغم أنها ثورية ورافضة لقيود ، ولأوضاع اجتماعية كثيرة ، يبدو التردد ملحوظا فى تصرفاتها ، وعندما أجبرها أهلها على الزواج تستسلم ، وتقبل الزواج^(٨٣) ، لكن

ما تعيشه "بهية شاهين" من داخلها هو رغبتها في أن تكون الـ "لا" .. فهي "لا تريد أن تكون طيبة ، ولا تريد أن يكون لها مال كثير ، ولا زوج محترم ، ولا أطفال ، ولا بيت ، ولا أى شىء من هذه الأشياء" (٨٤).

وإذا كانت "بهية شاهين" ترتدى البنطلون ، ويطلق عليها "خواجاية" فإن الفتاة - فى اعترافات امرأة مسترجلة - تقر بكراهيتها الرجال ، تقول بلسان المتكلم : "لم يعد حقدى على الرجال يقف عند حد إغلاق قلبى ، ومقاومة جاذبيتهم ، فقد أصبح إذلال الرجال هو المتنفس الوحيد لجراح نفسى" (٨٥)، ويكون الاسترجال رمز الاغتراب عن الذات وعن المجتمع هو الوسيلة الدفاعية التى توجهها البطلة إلى مناخ اجتماعى هابط الفكرى يساهم فى تشويه معالمها الداخلية .

إن التمرد الذى تعلنه البطلات هنا ينطلق من وعى ضدى "يسعى إلى تأسيس خطاب نقىض ، من خلال تفكيك الخطابات السائدة أو تفجيرها - بالنقد لها أو التمرد المعلن عليها - الأمر الذى يؤدى إلى تعرية علاقات القوى ، أو السلطة القائمة فى المجتمع ، ووضعها محلا للمساءلة ، وذلك لتحقيق فعل المواجهة" (٨٦).

ويصبح فعل الكتابة - هنا - وكأنه نتيجة مطلب ضرورى لحسم تناقض ما ، سواء مع الذات ، أو مع التقليد ، يتضمن نزعة ثورية تدميرية منفتحة ، تعى خطر التوقع ، لكنها لا تدرك إشكاليات القوالب فى ظل مناخ ثنائى الأفكار .

ذلك أن فعل التمرد أو الاسترجال ينطوى على رفض الذات ويضمّر الثنائية / الازدواجية الفكرية فى صورة "امراتان فى امرأة" كما أن رفض البطلة ، كونها امرأة - فى اعترافات امرأة مسترجلة - مؤشر يشى بالصراع القائم داخل الذات ، والذى ينعكس فى النص فى صورة اضطرابات فى التعبير عن الرؤى المطروحة ..

وفى روايتى : أغنية الأطفال الدائرية ، و "موت الرجل الوحيد على الأرض" - لنوال السعداوى - "تتحول اللغة إلى شذرات وعبارات متقطعة يسيطر عليها عدم الاستقرار ، كما تصبح الشخصية من نوع آخر ، لا يستطيع المرء أن يتعرف بسهولة عليها ، "فزكية" فى "موت الرجل الوحيد على الأرض" ، لاتبدو ملامحها واضحة من الصفحات الأولى فى الرواية ، بل تتسرب - إلى القارئ - فى حالات متقطعة ، حيث

تتفتت إلى شكل إيقاعى مع الإحداث ، فلا نكاد نلم بمعرفة مدى صلتها بالشخصيات والأحداث الأخرى إلا مع نهاية الرواية . حين نحاول ترتيب الأحداث مرة أخرى^(٨٧) ، أيضا فى أغنية الأطفال الدائرية من الصعب أن نتعرف عليها من يراها يظن أنها امرأة ليل ، مع أنها لم تكن امرأة ، ولم يكن الوقت ليلا ... ومن يراها من الخلف يظن أنها طفل ، وحين تستدير ، ويرى عينيها يدرك أنها عجوز .. وحين تهبط العين إلى بطنها النامى بالجنين الحى يعرف أنها امرأة ، فالحقيقة أن "حميدة" ليس لها عمر^(٨٨).

واللغة هنا قد تبدو متناقضة ، أو تبدو وكأنها تنطلق فى كل الاتجاهات ، دون توفير إمكانية ضبط انسجام بين معانيها ؛ وكأن التفتت أو الانقسام الذى تعانيه الذات / الكاتبة يفقدها القدرة على كتابة نسيج قصصى متماسك أو بمعنى آخر أن "التفكك الكائن بذات الكاتبة انسحب على كتابة نسيج الصورة التى ترسمها الذات لنفسها والآخر"^(٨٩). الأمر الذى يعكس انقساما فى الرؤية / الذات ..

إن تحقيق الذات الأتئوى - عبر هذه المرحلة - لن يتأتى إلا بتحرر صورة الذات ، "وتحرر صورة الذات لا يكون إلا بتحررها من منظورها التقليدى ، وذلك لن يتم إلا بإلغاء انقسامها وازدواجيتها"^(٩٠) ، المبدأ الذى كرس له "النظام الأبوى فى بنية تفكيره ، والتى نهضت على التعارضات الثنائية المتغلغلة فى نسيج البنية المنظمة للخطاب ، والمتحكمة فى نظام القيم السائدة"^(٩١) أو التى نهضت على "استبعاد المرأة ، أو تعريفها بالسلب ، باعتبارها مستودع كل الخصائص السلبية ، بل والمرنولة ، والضرورية لإبراز مدى إيجابية الخصائص الذكرية"^(٩٢) .

وفى ساحة هذا الجدل سعت الاستقصاءات النسوية الجديدة إلى محاولة تحرير وعى المرأة من المفاهيم الأبوية ، وذلك من خلال إثارة الشكوك فى المفاهيم الراسخة ، أو محاولة قلب عملية التشفير الرمزية coding symbolic التى استبعدت منها المرأة لزمان طويل ، واحتكرها الرجل وحده ، حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعملية التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم"^(٩٣) .

الكتابة ... وسؤال الخصوصية

" نحن الفتيات أسيرات الأزياء ، وعبدات التبرج ، ولعب الأهواء ، أنكتب نحن فتيات اليوم ؟
نعم ، صرنا نكتب ليس بمعنى تسويد الصحائف
فحسب ، بل بمعنى الانتباه للشعور قبل التعبير ،
لقد خبرنا الاختلاء بنواتنا ، فلقبنا على تفهم
معاني الحياة ، تنقوس في المشاهد بأبصار جديدة
ونصفي إلى الأصوات بمسامع منتبهة ونشوق إلى
الحرية والاستقلال بقلوب طرويه ، ونعبر عن
النزعات بقلم يشفع الاخلاص في تربدها . وجرائنا
هذه لم تبد من اللاتي سبقتنا . وإقدامنا لم يآلفه
الرجل من سوانا . والجمهور يراقبنا بنظرة تأمقا
إلى تصفح نفس المرأة "

مى زيادة - سوانح فتاة

إذا كانت الكتابة وعيا بالذات والآخر والعالم ؛ فإن فقدان هذا الوعي يجعل من الكتابة مجرد محاكاة وتبني لمقولات الآخر ! كما أن استعادة هذا الوعي يعنى البحث عن الأنا ، ومحاولة استكشافه ، يعنى السؤال ، كما يعنى التحول^(٩٤).

وعبر المرحلة الثالثة - من عمر التجربة الأدبية للكاتبات العربيات ، تبدو الكتابة القصصية مرحلة جديدة ، مرحلة يبدو فيها النص وكأنه "بنية بالغة الإحكام ، وإحكام البنية لا يصدر عن الإندفاع ، أو التلقائية أو اللامنطق"^(٩٥).

وهنا يتجلى المجاز الأنثوي عبر سؤال الخصوصية ليخطو أول خطوة نحو إنتاج مقولات بديلة ، تبتعد عن النمطى ، وتخترق السائد ، والمألوف ، بهدف إنتاج لغة جديدة ، تشيع فيها مفردات وتركيبات يزول النظر فيها إلى المرأة كموضوع ! ...

إن خصوصية كتابة نسائية هنا تعكس حساسية أنثوية جديدة ، تنطوى على تفرد فى الرؤية والتجربة "والنظر إلى كل ما يشجع أو يستهل اللعب الحر للمعاني ، ويمنع

الانغلاق بوصفه أنتى^(٩٦)؛ ذلك أن المواجهة هنا تتأتى عبر فعل التخيل ، حيث تصبح الذات - فى هذه الحالة - طرفا أساسيا فى عملية التفكير ، وإعادة التركيب ، وبتراوح التركيب الجديد ، فى تماسكه ، وعمقه ، وجذرية أطروحاته بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعي والقدرة على التشكيل وامتلاك أنوات الصناعة الفنية^(٩٧).

واستراتيجية هذا العالم الجمالى تقوم على تأسيس خطاب نسائى بديل تبدو خصوصيته من خلال رؤية الكاتبة ، إلى جانب مدى قدرتها على الفكيك وإعادة التركيب ؛ ذلك أن تمايز كتابات المرأة ، أو اختلافها عن كتابات الرجل ، إنما يرجع إلى الاختلاف الكائن فى تفاصيل رؤيتها للعالم ، أو للشئ ذاته^(٩٨).

وتحاول كاتبات هذه المرحلة صياغة الوعي - صياغة جديدة - صياغة تقرن بين الوعي الفعلى والوعي الممكن - أو الكائن وما ينبغى أن يكون - خاصة وقد أدركن أن " تحررهن لا يكون إلا بتحررهن ضمنيا من منظورهن التقليدى إلى العالم ، وهذا فى حد ذاته يستدعى منهن إلغاء الانقسام من داخل نواتهن ، وتحررهن من سجن الصورة التقليدية المرسومة للمرأة سلفا ، وذلك بتبنى صورة جديدة عن الذات ، تبعثها رؤية جديدة للعالم ، لا تحاول نفى القديم ، وفى الوقت نفسه لا ترحب به ، إيماما بأن نفى القديم ليس مواجهة ، وإنما تأكيد لحضور هذا القديم وطغيانه^(٩٨).

وتأتى أول محاولات تحرير الوعي النسائى والتي من شأنها أن تضيف خصوصية بعينها على نص تلك المرحلة ، تتمثل فى تفجير المسكوت عنه ، أو استخراج المكبوت فى الوعي - من موروث دينى أو تاريخى - بالجوء إلى ذلك الموروث ذاته ، واستلهامه ، ثم التعبير عنه فى بناء استيطيقى / جمالى .. ونمثل لذلك بمجموعة : "يونس البحر" لإعتدال عثمان ، ومجموعة الشيوخوخة : للطيفة الزيات ، ومجموعة "ليل الغرياء" : لغادة السمان .

ففى مجموعة "يونس البحر" : لاعتدال عثمان ، يكون الجرح التاريخى المكبوت ، المتراكم داخل الذات الكاتبة ، ممثلا فى الغبن التاريخى من الرجل إزاء قهره وتهميشه التاريخى للمرأة ، تقول : "غضب أهوج تملكنى ، تنفجر فى تواريخ القهر والإذعان ، إنكسار أمى واستسلامها ، وانكشاف عورتى على المرايا دون اختيار ، ذل المرأة المسربة بالسواد ، المدموعة بالطاعة^(٩٩).

ولا يكون الشفاء لهذا الجرح إلا من خلال تجربة روحية للخروج - من الداخل - عبر فعل الكتابة ، حيث يكون الخلاص ، متمثلاً في رحلة البحث عن المطلق النهائي / الملاذ بمثابة بحثاً صوفياً ، فيه يتم شفاء النفس ، وبونه ليس ثمة خروج حقيقى ..

وفى الشيخوخة : "اللطيفة الزيات" - وعلى مدار قصص المجموعة - يتم امتلاك الماضى باستحضاره ، وكشفه ، حيث تدرك الذات الكاتبة أن تحرير الذات لن يتم إلا بإطلاق صراح رغبات الجسد / الروح ، والخروج بها من الداخل حينئذ يتم رآب الانقطاعات الكائنة فى النمو العاطفى - للراوية - عبر مراحل حياتها المختلفة ، منذ أن كانت صبية ، وحتى بلغت الثامنة والأربعين ؛ لذا فإن اجتيازها للصراط الصعب يتأتى يوم أن تمتلك ماضياً ، فتحكم القبضه عليها ، حينئذ فقط استطاعت أن تتجاوزها ، ويوم أن "أطلقت صراح الصبية المكبوتة داخلها" - والتي كانت فى قصة البدايات - "توهج كيائها ، وتفتحت مسام جسدها الخامدة ، وتواصلت فى اللحظة الراهنة" (١٠٠) ، عندئذ فقد تم لها وصل ما انقطع ، وانفتح أمامها الباب ..

وإذا كانت الكاتبة - فى تعريف "محمد نور الدين أفايه" - : "إما أن تكون انفتاحاً لللاوعى ، أو خضوعاً للسلطة" (١٠١) فإن الكتابة عند "غادة السمان" هى الانفتاح بعينه على لغة اللاوعى ، حيث يعتبر "المواء" رمزا لعويل الذات ، وتصير الهياكل الأسيرة التى تحاول الهرب ، رمزا لليلى ذاتها ، فى أسرها ، وفى موتها السيكلوجى ، ومع ذلك فهى تحاول الهرب (١٠٢) ، ويصبح الوجود "غابة" ، كما يصبح الآخر / فراس ، نثياً - "لكنه نثب حنون" ، وكل هذا نتيجة الإحساس بالنفى فى شوارع لندن ، فى مقابل الانشطار عن الشرق وقيمته الجميلة ، تقول : "لا مفر من الاختيار ، ماذا يدعم غيائى فى وادى المواء هذا ، وذاتى مشتتة على طوال قرنين ، من الزمن ... فى التابوت حتى أحس أنى امرأة ما حنطت لأنها رفضت أن تعيش حياة ما فوق التابوت ... لماذا رفضت أن أعيش فى مدينة تحولنا إلى سجائر متشابها ، فهل أرضى بأن يكون هذا كل شئ" (١٠٣).

ويصبح مأزق بطلات مجموعة "ليل الغرياء" فى محاولتهن "تجاوز الميناء الشرقى كمنظومة وتراث ليعبرن إلى بحار الغرب والجديد بشراع مغامر لا يفتأ إلا أن ينكسر ليقعن فى حومة الاغتراب والضياغ الفردى" (١٠٤).

وإذا كانت الذات الكاتبة - تعي ذاتها ، وأزمتها الحضارية فإنها أيضا تعنى أن لا شفاء دون كتابة ، لا شفاء دون تقياً الداخل والاطلاع عليه ، وذلك عبر لغة اللاوعي التي تساهم في تشريح الباطن وعرضه ، بهدف التحرر من المكبوت ، وحل المعضلة الحضارية ، تقول : "أنا قنفذ وقفت أشواكه ، على أن أنتمى إلى هذا العالم مادمت عاجزة عن العودة إلى القرن التاسع عشر ليلى سئمت من مضاجعة اشعار "قيس" طيلة قرون" (١٠٥).

وهنا تختار الذات الانتماء إلى الحضن الغربى ، رغم الجوع الذي يعصف بها ، ورغم وجيعة النفى ، تقول : "النبع هنا مسمم من أساسه ، معدتى الدمشقية ترفضه ، لكنه مدهش كمخدر" (١٠٦) ، وتلك هي أزمتها كبطل انتقالى "لوحث لهن الثقافة الغربية بوعد الحرية - وفي الوقت نفسه - حملن إلى لندن وباريس شمس الصحراء ووجدانها الساخن ، وصحوها ونقاها الأخلاقى ... وقد انعكس هذا التجاذب والتنافر فى صورة تمزق داخلى وضيق قيمي وحضارى مزق أبطال وبطلات المرحلة الانتقالية" (١٠٧).

وتأتى ثانى مرحلة لتحرير الوعي النسائى ، متمثلة فى المنظور القصصى ، "بوصفه أكثر طرق التقنية تعبيراً عن وعى الكاتبة ... وأكثرها كشافاً عن العناصر المكبوتة للوعي من عقل وجسد وروح ؛ ذلك أنه وظيفة تعبيرية تمكن "المتكلم" فى النص من اعطاء انطباع عن حالته مما يشكل فى النهاية خاصية تتميز بها كتابات المرأة القصصية" (١٠٨).

إن الحضور المرتفع للذات الأنثوى يتبلور - فى إجمالى النصوص النسائية سواء فى القصة القصيرة أم الرواية - من خلال منظور المتكلم تارة (كائناتى / بطلة) ، أو من خلال الشخصية الأنثوية - فى الغالب - كشخصية رئيسة - تارة أخرى - تنصدر المواقع الأمامية فى النص فى مقابل أرجاء "الرجل" كى يحتل المواقع الخلفية فى النص. وهذا فى حد ذاته ينم عن الرغبة الضمنية فى الهيمنة على النص ، مقابل هيمنة الرجل على الواقع" (١٠٩) .

ويفسر مثل هذا الحضور المرتفع للذات الأنثوي ، سواء عن طريق منظور ضمير المتكلم ، أو عن طريق التصدر في النص - عن طريق الشخصية الرئيسة في النص - بنوع من التمحور حول الذات ؟! ..

ففي معظم النصوص النسائية ، تبدو العلاقة بين الكاتبة والبطلة علاقة حميمة ، أشبه "بصلة الرحم التي لا تنقطع بين الكاتبات ويطلاتهن" (١١٠) ، الأمر الذي يعكس الرغبة في "الهرب من مساكن الذكور ونصوص الذكور" (١١١) ، وذلك من خلال التوحد مع البطلة / الشخصية الرئيسة في النص "للتعبير عن الغضب المكبوت الذي لا يمكن احتواءه" (١١١) في صورة أشبه بالمصيرية لمجمل النصوص النسائية الأمر الذي يقرر خاصية ملازمة - كملصق لغوي - يؤكد على أنوثة النص ..

وفي مقابل ذلك يبدو الرجل / الآخر "صورة خافتة أو صامتة ، أو مغفل عنها عمدا ، أو تقف في الظل ، تتصف بالغموض ، أو تأتي في المرتبة الثانية .. في مقابل اهتمام الكاتبات بالشخصيات النسائية ، الشخصيات المسكوت عنها في المجتمع ، أو المهمشة ، وهذا في حد ذاته يعكس موقفا إيجابيا تجاه المرأة ، كرد فعل ، غير واع على تهميش المجتمع والتاريخ للذات الكاتبة / المرأة لاعتبارها جنسا آخر أو ثان ، كما تقول "سيمون دي بوفوار" (١١٢) .

وكأن المرأة / الكاتبة - عبر هذه المرحلة - تحاول أن "تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها ، بعد أن ظلت تعمل داخل خطاب سيطرة الذكر - ومثل هذا الانتهاك لقوانين الخطاب بالذي يقوم على مركزية القضيب هو المهمة الخاصة بالمرأة الكاتبة" (١١٣) ، التي تحاول أن تتجاوز مثل هذا الخطاب بإزالة كل ألوان الكبت الكائن في اللاوعي ..

ونمثل لذلك بروايتي "أحلام مسبتغانمي" (ذاكرة الجسد ، وفوضى الحواس) ، كأنموذج ومثال يأتي فيها اسم البطلة مطابقا لاسم الكاتبة : أحلام كما في ذاكرة الجسد ، كما يتجلى حضور الذات الكاتبة - في الروايتين - حضورا يجسد رؤية الكاتبة ، ككاتبة تسعى من خلال الكتابة ، إلى تحرير الذات أو الوعي ، تقول : "كنت كاتبة بنزعات إجرامية ، تجلس كل مساء إلى مكتبها ، وبون شعور بالذنب تقتل رجالاً لا وقت لها لحبهم ، وآخرين خطأ أحببتهم ، تصنع لهم أضرحة فاخرة في كتاب ، وتذهب للنوم" (١١٤) .

ويمكن الجريمة هنا ، يكمن فى سطوة المسلح بالكلمات على اللغة (مملكة الرجال) ، خاصة وقد امتلكت الحجة / السؤال ... وهذا ما استجد لها كامرأة ترغب فى احتلال مملكة الرجل ، بل وتعرب عن رغبتها الضمنية فى إقلاعه عنها^(١١٥) ، تقول : "هى امرأة تجلس على أرجوحة ربما ... وهو رجل اللغة القاطعة ... جملة ... تراوح بين طبعاً ، وحتماً ، وبوماً ، وقطعاً ... فكيف للغة أن تسعهما معاً"^(١١٦).

والكاتبة - هنا - تحتال بالمفارقة والمجاز لاغتيال سلطة الرجل ، وفى اللحظة التى تنوب فيها عشقا ترجئه إلى المواقع الخلفية من النص ، تحوله إلى مادة لغوية ، وتقوم ببيت زراعه ! ... وهى حين تقر بفعل التدمير - كبطل - وفعل التخيل - ككاتبة - إنما تسعى جاهدة لتأنيث لغة النص ! فالسرد يتشكل فى يديها فى سلاسة ، ويصير عجينة طيبة ، وهى لعبة تراها تناسبها تماماً ... والتى تهدف منها إلى كمال السيطرة على الرجل ، فهى تقول نعم فى الوقت الذى تقول فيه لا . وتبتعد فى الوقت الذى ترغب فيه من الاقتراب . والكاتبة هنا أنثى تعي اللعبة ، بل وتعرف اللغة وتتقن الكتابة^(١١٧).

هكذا يتوازى الوعي بالكتابة ، مع الوعي بالأنوثة ، مع الوعي باللغة لينتج فعل الكتابة نصاً مؤنثاً ، تكون اللغة فيه هى خط الدفاع الأول لإعلان الأنوثة ، تلك اللغة التى استعمرها الرجل ، ورجلها ، استطاعت هى تأنيثها ، وذلك حينما اتخذت من اللغة صيغة حياة ومعنى وجود ، تقول : "أمشى تمشى الأسئلة معى . وكأنتى انتعل علامات الاستفهام"^(١١٨) .

وحين تصف نفسها ، تستعير عبادة اللغة ورداؤها ، لتصنع منها ثياب ومحتوى ، تقول : "أنثى عباعتها كلمات ضيقة ، تلتصق بالجسد ، وجمل قصيرة لا تغطى سوى ركبتى الأسئلة ، منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة"^(١١٩) .

وهنا تبدو اللغة ، وسيلة أولى ، لاستعادة الهوية ، والالتحام بلغة الأم ، وذلك من خلال الوعي بها ثم محاولة إعادة هيكلتها / إبداعها ، لتصبح صياغة ذات ، وإعلان هوية ... ولن يتأتى ذلك إلا من خلال تغيير أبجدية التحيز ضد المرأة فى التراث ، وفى كتب الأدب ، القديم منها والمعاصر .

من هنا يصبح ماهية تأسيس خطاب أنثوى يتطلب أن يصبح تفكيك اللغة وإبداعها ليس مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع فقط . إنه بالضرورة صوت جماعى لتحسين موضوعة المفردات فى سياقات لا تهمش المرأة ، ولا تركز للتحيزات اللغوية أو النصية ضدها ، الأمر الذى يحتاج نضال من المرأة "كى ترد اللغة إلى أصلها الأول ، وتسعى حقا إلى تأنيث المؤنث"^(١٢٠). ذلك أن "كون الكاتبة امرأة لا يكفى لعد كتابتها أنثوية – أو بمعنى آخر – لكى تتأنيث اللغة لا يكفى أن تكون الكاتبة امرأة ... فهناك كثيرا كتبن بقلم الرجل ، ولغته وعقليته ، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة ... إنهن نساء استرجلن ، وبذلك كان دورهن عكسيا ، إذا عززن قيم الفحولة فى اللغة"^(١٢١).

وتصبح مهمة تأسيس خطاب أنثوى "لا يمكن أن تنشأ إلا من داخل تجربة النساء أو من لا وعيهن ، فالنساء لابد أن ينتجن لغتهن ، وعالم مفاهيمهن ، الذى قد لا يراه الرجل معقولا"^(١٢٢) ، فالنساء ، وحدهن – لا الرجال المتعاطفين الذين يستقبلون الفكرة بمعسول الكلام ولكنهم عادة يقاومون المطالبة الفعلية بها – اللاتى يستطعن دعم الامكانيات الوجودية الحقيقة للنزعة النسائية..^(١٢٣).

الهوامش

- (١) انظر : فريال جبورى غزول : بلاغة الغلابة ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر والمرأة (جمعية تضامن المرأة العربية - القاهرة فى ٣-٥ نوفمبر ١٩٨٨م) .
- (٢) بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية المقاربية ، ص ٩ (منشورات سعيدان - سوسة - الجمهورية التونسية - د.ت) .
- (٣) رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، ص ١٤٧، ٨٠ (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - ط ١ - ١٩٩١م) .
- (٤) فريال جبورى غزول : بلاغة الغلابة .
- (٥) " إن استخدام كلمة الخطاب (Tiscourse) ، من حيث هى مصطلح دال ليس فعلا من أفعال المباشرة الثقافية ، أو الزخرفة اللغوية التى تزدان بالبرطان المحدث الذى يلجأ إليه البعض ، عندما يستبدل بالمطلحات القديمة أخرى حديثة ، براقة ، على الموضة ، ليخايل الآخرين بحداثة مزعومة ... فقد أصبح الخطاب دالا على ما يتميز به البحث الطليعى المعاصر من تضافر حيوى فى الاختصاصات ، وتبادل فعال فى الإسهامات ، على كل مستويات العلوم الإنسانية الاجتماعية التى يتزايد التداخل بينها ... ولقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول عند البنيوية ، ومن هنا يتخذ الخطاب معنى متميزا فى كتابات فوكو ، فيغدو مجموعة من المنطوقات التى تنتهى إلى تشكل واحد ، يتكرر على نحو دال فى التاريخ ، بل على نحو يغدو معه "الخطاب" جزءا من التاريخ . هو بمثابة وحدة انقطاع فى التاريخ نفسه . وتظل قيمة مصطلح الخطاب فى كونه : العملية الاجتماعية لصنع المعنى ، وإعادة إنتاجه ... لأنه الطريقة التى تتشكل بها الجمل مكونة نظاما متتابعاً تسهم به فى نسق كل متغير ومتحد الخواص ، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل فى خطاب بعينه لتشكل نصاً مفرداً ، أو تتألف النصوص فى نظام متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوى على أكثر من نص مفرد . لمزيد من التفاصيل انظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ٧١، ٨٥ ، وانظر : رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٦٨ .
- (٦) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٠١ .
- (٧) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ٨٢ - ٨٣ .
- (٨) ماري تريبز عبد المسيح : الأدب النسائى والرؤية الجديدة لأدب المرأة ، ص ١٦ ، مجلة القاهرة - العدد الثامن - ١٩٨٥/٣/٢٦ .
- (٩) نفسه ، ص ١٧ .
- (١٠) لمزيد من التفاصيل ، انظر : صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية ، ص ٢٢ - ٢٣ (دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٦م) .

(١١) انظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٧٤ .

(١٢) " خرج مصطلح Gender من عباءة الدراسات النسوية أو من واقع عمل وبحث الباحثات النسويات اللاتي حاولن سد الفجوة البحثية والمعرفية والتي تميز ضدًا لنساء ، في مجالات البحث الأكاديمية ، وفي علوم كثيرة وبيئية ، نشأت دراسات المرأة ، أو الدراسات التي اتخذت من المرأة واهتماماتها وتاريخها ووضعها في المجتمع موضوعا للبحث والتنقيب بهدف كشف أنواع التمييز الذي تعاني منه ، وفرض قضيتها علي المجتمع . كما نشأت الدراسات النسوية ، أو المبنية على افتراض أن هناك تمييزا ضد النساء مبنيا على الجنس ، وأنه يجب التصدي لهذا التمييز " ... "وهناك فارق لا بد من تقديره في هذا السياق بين معنى الجنس Sex والهوية الجنسية Gender فالجنس بيولوجي مرتبط بالطبيعة ، الهوية الجنسية ثقافية مرتبطة بتصورات المجتمع وخطاباته السائدة . ومن ثم فهي قابلة للتغير بالكشف عن التحيز الواقع فيها ، وتعرية خطابها .

- لمزيد من التفاصيل انظر : هدى الصدة : المرأة والذاكرة ، ص ٢١٧ ، مجلة "آل" الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ع ١٩٩ - ١٩٩٩ م ، وانظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ٩٨ .

(١٣) انظر : رمان سلن : النظرية الأنثوية المعاصرة ، ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

(١٤) نعتى بالبطريكية (Patriarchal) : الأبوية ، وهو مصطلح يعود في جذوره إلى الحضارة الرومانية حيث كان الأب هو رب الأسرة الذي يملك السلطة المطلقة ، وهذا المصطلح يعنى في الكتابات الحديثة نقد سلطة وسيطرة الأب داخل الأسرة . كما يعنى قديما بالنظام القائم الذي ساهم في إعلاء مكانة الأب الرجل في مقابل عزل الأم المرأة عن مكانتها التي كانت لها في المجتمعات الأمومية (Matriarchal) لمزيد من التفاصيل انظر : الحديث عن تحول المجتمعات من نظام أموى إلى نظام أبوى في أصل العائلة والملكية الخاصة : فريدريك أنجلز (دار التقدم - موسكو - د : ت) .

(١٥) فريال جبورى غزل : بلاغة الغلبة .

(١٦) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة ، والهامش ، ص ٤٠ (أفريقيا الشرق - الدار البيضاء د : ت) .

(١٧) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ٧٦ .

(١٨) هبة رءوف عزت : المرأة والاجتهاد : نحو خطاب إسلامي جديد ، ص ١١٤ (مجلة آل - الجامعة الأمريكية - ع ١٩٩ - ١٩٩٩ م) .

(١٩) انظر : فاطمة المرئيس : الحريم السياسى (دار الحصاد - الرباط - الطبعة الثانية - ١٩٩٣ م) .

- فريدة بنانى : النسائية : صوت مسموع في النقاش الدينى هدى الصدة وأخريات ، زمن النساء والذاكرة البديلة (القاهرة - ملتقى المرأة والذاكرة ، ١٩٩٨) ، ص ١٦٣ - ١٩٤ .

- نوال السعداوى : المرأة والجنس (مكتبة مدبولي - القاهرة - د : ت) .

- نوال السعداوى : الرجل والجنس (مكتبة مدبولي - القاهرة - د : ت)

- نوال السعداوى : الوجه العارى للمرأة العربية . دار مطابع المستقبل - القاهرة - د : ت) .

(٢٠) لمزيد من التفاصيل انظر : هبة رءوف عزت : المرأة والاجتهاد .. نحو خطاب إسلامي جديد . ص ١٠٠ - ١٠١ .

(٢١) لمزيد من التفاصيل انظر : نفسه م ص ٩٩ - ١١٦ .

(٢٢) انظر ، نفسه ، ص ٩٧ - ٩٩ .

(٢٢) الشيخ محمد الغزالي : داعية إسلامي ، مصري الجنسية عني بالزود عن الإسلام وقضايا المرأة ، كما هاجم أعداءه من شيوعية وصليبية غربية ، ومستشرقين وغيرهم . عني بالكتابة عن مشكلة المرأة في عالمنا الإسلامي . وله مؤلفات عديدة . - لمزيد من التفاصيل ، لمعرفة الشيخ محمد الغزالي ، ومدى إضافاته إلى قضايا المرأة والمكتبة العربية الإسلامية ، انظر من مؤلفات محمد الغزالي :

- قذائف الحق (بيروت - المكتبة العصرية - ١٩٧٥) .

- الإسلام والطاقات المعطلة (القاهرة - دار الكتب الإسلامية - ١٩٨٣) .

- معركة الصحف في العالم الإسلامي (القاهرة - دار الكتب الحديثة - ١٩٩٤ م) .

- المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة (القاهرة - دار الشروق - ١٩٩٠ م) .

- الإسلام والطاقات المعطلة (القاهرة - دار الكتب الإسلامية - ١٩٨٣) .

(٢٤) الشيخ يوسف القرضاوي : داعية إسلامي ، مصري الميلاد ، عني كما عني الشيخ الغزالي بالنود عن الإسلام ، وقضايا المرأة من خلال المنهجية الوسطية التي اعتمدها كمنهج فكري . ولزيد من التفاصيل ، انظر من مؤلفات الشيخ القرضاوي حول قضية المرأة :

- فتاوى معاصرة (القاهرة - دار الوفاء - ١٩٩٣) .

- ملامح المجتمع المسلم الذي ننشده (القاهرة - مكتبة وهبة - ١٩٩٣) .

- مسلمة الغذ (القاهرة - دار الوفاء - ١٩٩٢) .

(٢٥) محمد الغزالي . الإسلام والطاقات المعطلة ، ص ١١٣ (القاهرة - دار الكتب الإسلامية - ط ٤ - ١٩٨٣) .

(٢٦) نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٤٠ .

(٢٧) انظر : نفسه ، ص ٥٦ .

(٢٨) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص ١١ (بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - ط ٢ - ١٩٨٠) .

(٢٩) سعاد المانع : النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر - المجلة العربية للثقافة - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - ع ٢٢ - مارس ١٩٩٧ م ، ص ٩٥ .

(٣٠) محمد بريوي : تأنيث الذكر وتذكير المؤنث : دراسة في الخطاب الأدبي القديم ، ص ١٣٩ - ١٤٠ ، مجلة ألف - الجامعة الأمريكية - ع ١٩ - ١٩٩٩ م - نقلا عن أحمد الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي (القاهرة - مكتبة نهضة مصر - ١٩٥٤ - ص ٤١٤) .

(٣١) انظر : عزيز السيد جاسم الموسوي : المفهوم التاريخي لقضية المرأة ، ص ٧٤ ، (بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ م) .

(٣٢) جمال البنا : الفهم السلفي بوصفه حائلا دون الإبداع ، مؤتمر المرأة العربية والإبداع ، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، ٢٦ - ٣٠ أكتوبر ٢٠٠٢ م .

(٣٣) لمزيد من التفاصيل ، انظر ، عزيز السيد جاسم الموسوي : المفهوم التاريخي لقضية المرأة ، ص ٧٤ - ١١٠ .

(٣٤) نفسه ، ص ١٠٦ .

(٣٥) نقلا عن سعاد المانع . النقد الأدبي النسوي ، ص ٧١ .

- (٣٦) ابن قتيبة الدينوري : عيون الأخبار ، ص ٧٩ (المؤسسة العامة للتأليف والنشر - تراثا - القاهرة - مجلد ٤ - ١٩٦٣) .
- (٣٧) ميجان الرويلي : الحيوان بين المرأة والبيان ، ص ٨٢ ، مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - مجلد ١٢ - ع ٣ - ١٩٩٣ .
- (٣٨) ابن القيم الجوزية : روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، ص ١٥٥ (المكتبة التوفيقية - القاهرة - د : ت) .
- (٣٩) نفسه ، ص ٤٢١ .
- (٤٠) عبد الحليم عويس : ابن حزم الأندلسي وجهوده في البحث التاريخي والحضاري ، ص ٢٩٨ - ٢٩٩ (القاهرة - الزهراء للنشر - ط ٢ - ١٩٨٨) .
- (٤١) لمزيد من التفاصيل راجع سوسن ناجي : نظرية الحب عند العرب ، قراءة في نصي طوق الحمامة ، روضة المحبين ، مؤتمر النظرية في العلوم العربية والإسلامية ، جامعة المنيا - الفترة ١٠/١٢ مارس ٢٠٠٢ م .
- (٤٢) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٦٣ - ١٦٤ . (القاهرة - دار المعارف - ط ٤ - ١٩٨٥ م) .
- (٤٣) محمد الغزالي : مائة سؤال عن الإسلام ، ص ٢٥٣ (القاهرة - دار ثابت - ط ٢ - ١٩٨٤) .
- (٤٤) نفسه ، ص ٢٥٧ .
- (٤٥) محمد الغزالي : دستور الوحدة الثقافية بين المسلمين ، ص ١٧٩ (القاهرة - دار الأنصار - ١٩٨١) .
- (٤٦) هبة رءوف عزت : المرأة والاجتهاد ، نحو خطاب إسلامي جديد ، ص ١٠٣ - ١٠٤ .
- (٤٧) اعتدال عثمان : الفتاة المصرية والكتابة الأدبية ، ندوة جمعية تضامن المرأة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٧/١٢/٢١ م .
- (٤٨) انظر : محمد نور الدين أفاية : المرأة بين الكتابة وتوترات الحداثة ، المجلس الأعلى للثقافة ، مؤتمر المرأة العربية والإبداع ، ٢٦ - ٣٠ أكتوبر ٢٠٠٢ م .
- (٤٩) انظر : نبيلة الزبير : مشروع قراءة (اللغة .. الأنوثة .. الكتابة) المجلس الأعلى للثقافة - مؤتمر المرأة العربية والإبداع ، أكتوبر - ٢٠٠٢ .
- (٥٠) انظر : محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٣٤ ، ٣١ .
- (٥١) نفسه ، ص ٣٠ .
- (٥٢) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢١٧ .
- (٥٣) Sozan Gobar : The Blank Page. and Issuos of Female Creativity (Writing and Sexual difference-Edited by Elainen Showalter, P. 75 - 77) .
- (٥٤) سوسن ناجي رضوان : صورة الرجل في القصص النسائي ، ص ٢٤ .
- (٥٥) انظر : اعتدال عثمان : الخطاب النسائي بين سلطة الواقع وسلطة التخيل ، ص ١٣ ، القاهرة ، مجلة إبداع - ع يناير ١٩٩٣ .
- (٥٦) نفسه ، ص ١٤ .

- (٥٧) انظر : منى أبو سنة : إشكالية الإبداع فى الأدب النسائى ، ص ٢٢ (إبداع ، ع يناير ١٩٩٣ ، القاهرة) .
- (٥٨) لمزيد من التفاصيل ، انظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ٩٨ .
- (٥٩) هدى الصدة : المرأة الذاكرة - مجلة ألف ، ص ٢١٧ ، الجامعة الأمريكية ، ع ١٩ ، ١٩٩٩ م .
- (٦٠) سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى ، ص ٩٧ .
- (٦١) نازك الملائكة : المرأة فى اللغة العربية (مجلة الآداب ، مج ١ ، ع ١٢ ديسمبر ١٩٥٣) ص ٢ .
- (٦٢) محمد بريوى : تأنيث الذكر وتذكير المؤنث ، ص ١٢٢ .
- (٦٣) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية ويلاغة الاختلاف) ، ص ٨٨ (أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٤) .
- (٦٤) نبيلة الزبير : مشروع قراءة (اللغة .. الأنوثة .. الكتابة) مؤتمر المرأة العربية والإبداع ، المجلس الأعلى للثقافة .
- (٦٥) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة ، ص ٨٦ .
- (٦٦) محمد بريوى : تأنيث الذكر وتذكير المؤنث ، ص ١٢١ .
- (٦٧) نفسه ، ص ١٤٠ .
- (٦٨) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة ، ص ٨٨ .
- (٦٩) صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدى ، ص ٢٥ (دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٦) .
- (٧٠) انظر : محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٢٦ .
- (٧١) صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدى ، ص ٢٤ .
- (٧٢) سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى ، ص ٨٠ .
- (٧٣) سوسن ناجى رضوان : صورة الرجل فى القصص النسائى ، ص ٢٤ . (وكالة الأهرام للنشر - القاهرة - ١٩٩٤ م) .
- (٧٤) سوسن ناجى رضوان : فى مجادلة الخطاب الذكوري السائد (مقالات وبحوث فى الأدب العربى) ، ص ٢٩ (دار المروة للطباعة والنشر - المنيا - ٢٠٠٢ م) .
- ولمزيد من التفاصيل انظر : الدراسة النقدية (صورة الرجل فى القصص النسائى - لنفس الباحثة) ، حيث يتم تقسيم الكتابات (من حيث الرؤيا) إلى أنماط / اتجاهات ثلاثة لا يكون الاختلاف بينهما فى الموقع من منحنى التاريخ أو الجيل الذى تنتمى إليه الكاتبة هو الفصيل - فى تحديد ملامح بعينها للكاتبة - بل يصبح الفصيل فى تقسيم هذه الاتجاهات هو رؤية الكاتبة التابعة لصورة الذات لديها أو التابعة لموقع هويتها من سلم الواقع الحضارى .
- (٧٥) -Sozan Gobaer : The Blank Page, P. 73 - 75
- (٧٦) جاذبية صدقى : مجموعة أنت قاس ، قصة عندما دقت الأجراس ، ص ٢٩ (الدار القومية للتأليف والترجمة - القاهرة - ١٩٦٦ م) .

- (٧٧) جاذبية صدقى : مجموعة الليل طويل - قصة الولد ، ص ١٨ (روز اليوسف - القاهرة - الكتاب النهي ١٩٦١) .
- (٧٨) جاذبية صدقى : مجموعة الليل طويل - قصة حب النساء ، ص ٧١ .
- (٧٩) جاذبية صدقى : مجموعة أنت قاس ، قصة عندما نقت الأجراس ، ص ٢٩ .
- (٨٠) سوسن ناجى : صورة الرجل فى القصص النسائى ، ص ١٨ .
- (٨١) انظر ، هبة شريف : هل للنص النسائى خصوصية / دراسة لرواية الباب المفتوح ، ص ١٣٤ - ١٤٣ ، مجلة هاجر كتاب المرأة ، القاهرة ، عدد ١ - ١٩٩٣ م .
- (٨٢) صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدى ، ص ٣٦ .
- (٨٣) سوسن ناجى : المرأة المصرية والثورة ، دراسات تطبيقية فى أدب المرأة ، ص ٨٤ (المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٢ م) .
- (٨٤) نوال السعداوى : امرأتان فى امرأة ، ص ٢٦ (القاهرة - مكتبة مدبولى - الطبعة السابعة - ١٩٨٣) .
- (٨٥) سعاد زهير : اعترافات امرأة مسترجلة ، ص ٣٧ (القاهرة - روز اليوسف - ١٩٦١) .
- (٨٦) لمزيد من التفاصيل ، انظر : جابر عصفور : أفق العصر ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ .
- (٨٧) سوسن ناجى : المرأة المصرية والثورة ، ص ٢١٦ .
- (٨٨) نوال السعداوى : أغنية الأطفال الدائرية ، ص ٩٤ ، ص ٩٢ (القاهرة - مكتبة مدبولى - الطبعة الرابعة - ١٩٨٥) .
- (٨٩) لمزيد من التفاصيل انظر : سوسن ناجى : المرأة المصرية والثورة ص ٢٢١ - ٢٢٢ .
- (٩٠) انظر : سوسن ناجى : فى مجادلة الخطاب الذكورى السائد ، ص ٢٩ - ٣٦ .
- (٩١) صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدى ، ص ٣٠ .
- (٩٢) لمزيد من التفاصيل انظر : نفسه ، ص ٢٩ - ٣٦ .
- (٩٣) نفسه ، ص ٣٠ .
- (٩٤) انظر أحلام مستغانمى : ذاكرة الجسد ، ص ١٠٥ ، ١٢٣ . (دار الآداب - بيروت - ص ١٢ - ١٩٩٩ م) .
- (٩٥) سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى ، ص ١٠٩ .
- (٩٦) رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢١٧ .
- (٩٧) اعتدال عثمان : الخطاب الأدبى النسائى ، ص ١٣ - ١٤ .
- (٩٨) سوسن ناجى : صورة الرجل فى القصص النسائى ، ص ٢٣٩ .
- (٩٩) اعتدال عثمان : يونس البحر ، قصة بحر العشق والعقيق ، ص ١٣٩ - ١٤٠ (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧) .
- (١٠٠) لطيفة الزيات : الشيخوخة ، قصة البدايات ، ص ٢١ (دار المستقبل العربى - القاهرة - ١٩٨٦) .
- (١٠١) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٤٣ .

- (١٠٢) فرج أحمد فرج : التحليل النفسي للأدب ، ص ٣٣ (المجلد الأول - ع ٢ - يناير ١٩٨١ - ج ١ مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب) .
- (١٠٣) غادة السمان : ليل الغرياء ، قصة المواء ، ص ٢٧ - ٣٩ (منشورات غادة السمان - بيروت - ط ٩ - ١٩٩٥) .
- (١٠٤) انظر : عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، المقدمة .
- (١٠٥) غادة السمان : ليل الغرياء ، قصة المواء ، ص ٢٤ .
- (١٠٦) نفسه ، قصة "يا دمشق" ، ص ١٢٩ .
- (١٠٧) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص ١٥ - ١٦ .
- (١٠٨) سوسن ناجي رضوان : صورة الرجل في أدب المرأة ، ص ٥٢ ، مجلة ابداع ، القاهرة ، يناير ١٩٩٣ .
- (١٠٩) نفسه ، ص ٥٢ - ٥٤ .
- (١١٠) عفيف فراج : صورة البطلة في أدب المرأة ، جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي ، الفكرى العربى المعاصر ، ص ١٤٧ - ١٤٨ ، ع ٣٤ - ١٩٨٥ .
- (١١١) سعاد المانع : النقد الأدبي النسوى ، ص ٨١ .
- (١١٢) سوسن ناجي : صورة الرجل في القصص النسائي ، ص ٢٨ .
- (١١٣) انظر : رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢٢٨ .
- (١١٤) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٣٢٥ (دار الآداب - بيروت - ط ٨ - ١٩٩٩) .
- (١١٥) انظر ، محمد عبد الله الغزامي : المرأة واللغة ، ص ٣٦٩ ، ٣٦٥ . (المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - ط ٢ - ١٩٩٧) .
- (١١٦) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ١٨ - ٢٠ .
- (١١٧) سوسن ناجي : الوعي بالكتابة وتثيث النص (في فوضى الحواس لأحلام مستغانمي) ، ص ٣٦٩ (مجلة الدراسات العربية - كلية دار العلوم - جامعة المنيا - ع يناير ٢٠٠٢) .
- (١١٨) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٢٨ .
- (١١٩) نفسه ، ص ١٢٥ .
- (١٢٠) محمد عبد الله الغزامي : المرأة واللغة ، ص ١٨٣ .
- (١٢١) نفسه ، ص ١٢٤ ، ١٠٧ .
- (١٢٢) رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢٢٨ .
- (١٢٣) لمزيد من التفاصيل ، انظر ، نفسه ، ص ٢١٥ .

اللغة المنسية .. وتأويل الأحلام

مدخل نظري :

اللغة المنسية .. وتأويل الأحلام

دراسة تطبيقية :

(أ) نص "الشيخوخة : لطيفة الزيات (١٩٨٦) .

(ب) نص "شواهد ومشاهد : عبد الحميد إبراهيم (١٩٩٦) .

مدخل وتنظير

" اللغة المنسية .. وتأويل الأحلام "

(١)

تعنى هذه الدراسة بتأويل النص الأدبي ، عبر رؤية نقدية تحليلية نفسية ، تأخذ فى الاعتبار دراسة محتوى العقل الباطن كبنية داخلية للظواهر الإنسانية التى يتعذر الوصول إليها عن طريق التجربة المباشرة ، ولا يمكن فهمها على المستوى الفكرى والنظري إلا بتقص نظرى .

وتستند هذه الرؤية على الوعى باللغة المنسية^(١) (لغة الأحلام والأساطير) ، كمدخل ، وطريق معبد مؤدى إلى اللاشعور ، وعبر الوصول إلى هذه المنطقة نحاول الولوج منها إلى نصوص فنية تعنى بالترجمة الذاتية لأصحابها - قد نتخذ من القصة إطارا فنيا لها (كما فى نص : الشيخوخة ، للطيفة الزيات ، ١٩٨٦) وقد تكتفى برصد مشاهد من واقع وتاريخ صاحبها (كما فى نص : مشاهد وشواهد : لـ عبد الحميد إبراهيم ، ١٩٩٦) ، متخذة لذلك إطارا فنيا .

ومنهجى فى البحث يعمد إلى تحليل النص تحليلًا ذاتيًا يدمج دراسة محتوى العقل الباطن مع دراسة شكل النص ؛ وذلك عبر دراسة تحليل نفسية ..

غير أن اللاوعى لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال لغة الحياة الواعية الكلامية ، وهنا تبرز صعوبة منهجية لا يمكن تجاوزها ، ناتجة عن أن لغة "اللاوعى" لا تصبح موضوع دراسة علمية إلا إذا كتبت باللغة الواعية وهكذا قد يستحيل معرفة كيفية عمل اللغة على صعيد "اللاوعى" .

وهنا قد نلجأ إلى تجربة التحليل النفسى لتحليل النص ، حيث يؤكد "جاك لاكان" :
"أن ما تكشفه تجربة التحليل النفسى هو بنية اللغة بكاملها"^(٢) ؛ ذلك أن "البنيات العميقة للغة التى لا تظهر فى قواعد النحو ، بل تظهر فى الوسائل الأسلوبية التى تتجلى فى لغة العقل الباطن ، فى مختلف أشكالها : مثل الأحلام ، الهفوات ، النكات ، الأعراض العصابية ، .. هى جميعا مؤلفة أساسا من وسائل أسلوبية ، تنتمى إلى صورتين بيانيتين : الاستعارة ، والمجاز المرسل"^(٣).

وهذه الوسائل الأسلوبية هى "لغة اللاوعى" أو لغة "الدال" وعمل الدال فى لغة اللاوعى يتبع السياق الأسلوبى نفسه الذى يتبعه كل من الاستعارة والمجاز المرسل"^(٤) وما "الحلم والهفوة والأعراض العصبية إلا ظواهر لدلالات فصلت عن مدلولاتها"^(٥) . وربما هذا يفسر لنا مقولة "لاكان" : "اللاشعور بنية مثل اللغة"^(٦) .

(٢)

"اللاشعور بنية مثل اللغة"^(٧) ؛ بمعنى أن أوجه الشبه بينهما عديدة : فاللاشعور يتكون كلفة ، ويظهر فى ظواهر اللغة ، كما أن البنية التى تقوم عليه أية لغة من اللغات - سواء فى تصريف الأفعال أو فى البلاغة ، من كناية إلى استعارة إلى مجاز ومجاز مرسل - هى نفسها بنية اللاشعور ، من حيث إن المعانى تتدفق ضمن قنوات محددة خاصة ومميزة للذات .

وإذا كانت "لغة اللاشعور هى لغة الدال"^(٨) ؛ فلأن اللاشعور لا يتكلم ، بل يحث على الكلام ، ونحن لا ندرك بنيته إلا من خلال مفعولاتها اللغوية . وكأن قوانين اللغة - هنا - لاشعورية ، الأمر الذى يجعلنا نرى أن هذه القوانين تشكل اللاشعور ، ومن ثم تصبح "الذات مفعولا للغة ، وليست فاعلا متحكما فيها"^(٩) .

وهكذا تقيم اللغة ثنائية "الدال" و "المدلول" الرمزية ، حيث تجعل الشخص المتكلم "دالا" ، بينما تجعل الذات فى "المدلول" . كما تصبح تعبيرات "اللاوعى" : كالحلم ، والهفوة (سقاطات اللسان) ، والنكات ، والنسيان ، والأعراض العصابية .. هى ظواهر لدلالات فصلت عن مدلولاتها!!

وكأن "اللاشعور يعمل باستخدام "الدلالات" أو الرموز وليس باستخدام المدلولات" (١٠). والأحلام - على وجه خاص هي - "نوال غنية بالدلالات" .. وتفسيرها هو الطريق الملكية ، والجادة الرئيسية التي تقودنا إلى فهم اللاوعي ، ومن ثم فهم أعتى القوى التي تكمن وراء السلوك البشري" (١١) ، ومنطق الأحلام "لا يخضع لقواعد المنطق التي يخضع لها عقلنا أثناء الصحو ، بل يسير وفق منطق - أقرب إلى منطق - الطفل والرجل الهمجي" (١٢).

وصياغة الحلم وصياغة اللغة يعتمدان على القاعدة نفسها من منظور "جاك لاكان" ، وهي منهاجيته في فهم اللاشعور كلفة قائمة بحد ذاتها ، شبيهة باللغة التي نتداولها ، فللحلم - في نظره - "بنية الجملة ، بنية اللغز ، أي بنية الكناية" (١٣) ؛ بمعنى أن صياغتهما تعتمدان على القاعدة نفسها : "المجاز بمثابة (التكتيف)" (١٤) ، والكناية أو المجاز المرسل بمثابة "النقطة" (١٥) ، أي العمليات الأولية التي تكمن وراء اللاشعور" (١٦).

وإذا كانت "البلاغة" هي أشبه بما اسماء "فرويد" بالعمليات الثانوية التي تكمن وراء صياغة الكلام : من حيث إن أى نص له معنى ظاهر وباطن ، أى دال ومدلول" (١٧) ، فالحلم أيضا : "نص ، يقرأ : النص الظاهر يشير إلى النص الباطن ، عبر أفكار الحلم نفسها ، فهو بمثابة لغز لتركيبية صورية مترابطة .

فيما بينها ، بمعان وصور مختلفة" (١٨) تتسابقها لا يأتى على سبيل الصدفة ، إنما يرضخ لقانون يخدع المراقب أو المحاسب ، لكى تعبر عما يخالجها بحرية أكثر ..

الحلم إذن "رسالة غامضة ، مصدرها اللاوعي ، ومبهمه تتطلب التفسير عن طريق حل رموزها الخاصة بكل شخص على حدة" (١٩).

ورموز الحلم - في نظر "فرويد" - بمثابة "لغة يتعامل بواسطتها الحالم مع رغباته اللاوعية ، من أجل إشباع مقنع لهذه الرغبات ، ويمكن لهذه الرموز أن تكون عامة وشاملة ، وأن يكون لها ذات المعنى عند كافة الشعوب والأعراف ... وقد تكون تابعة من مفاهيم سائدة في محيط ثقافى اجتماعى معين - مثل الأساطير -" (٢٠).

لذا ينبغي أن نفهم رمزية هذه اللغة ، وعملية الفهم هذه تجعلنا "نضع أيدينا على مصدر من أغنى مصادر الحكمة - وأعني به الأسطورة - كما أن هذا الفهم يضعنا على صلة بأعمق الركائز التي تقوم عليها شخصياتنا"^(٢١).

"وما يقوله" التلمود" : "من أن الأحلام التي لا نفسرها أشبه بالرسائل التي لا نقرأها" ، قول ذو دلالة ! فالواقع أن الأحلام والأساطير إنما هي رسائل هامة ترسلها نواتنا إلى نواتنا ، فإذا كنا لا نفهم تلك اللغة التي كتبت بها ، فلا بد من أن تنشأ ثغرة هائلة وفاغرة في صلب عالم الأشياء التي نعرفها والتي نتحدث عنها طيلة تلك الساعات التي نعلق خلالها تعاملنا مع العالم الخارجي"^(٢٢).

فاللغة الرمزية - للأحلام - هنا ، لغة نعبر من خلالها عن تجربتنا الداخلية ، كما لو كانت تجربة خارجية ، أو بمعنى آخر أن "الكلام الرمزي كلام يكون العالم الخارجي من خلاله رمزا للعالم الداخلي ، رمزا للنفس أو الذهن"^(٢٣).

إن هذه الفكرة تتخذ أهمية كبيرة - في منظور فرويد - "فرويد" يعتقد أن وظيفة الرمز الرئيسية هي أن يعمل على تقنيع الرغبة الدفنية ، وتحويل شكلها . إنه يعتبر اللغة الرمزية كناية عن "كود سرى" ، كما يعتبر تفسير الحلم كناية عن عمل يرمى إلى كشف سرية هذا الكود"^(٢٤).

وطبيعة اللغة الرمزية ، وماهيتها المقصودة - هنا - هي "لغة الإنسان قبل أن يتعلم الأساليب المنطقية في التفكير والتعبير ، حين كان يفرق بين الأشياء مادامت تثير فيه نفس الانفعال ، كأن يعد الموت رحىلا ، والأب ملكا ، والانتشال من المياه ميلادا .. وهي لغة الطفل في تطوره ، لا بد هي لغتنا نحن الراشدين حين نتخفف من غلواء المنطق في غفوة النوم ، أو متعة النكته ، أو في نشوة الحب ، أو الإبداع الفني"^(٢٥).

وقيمة الوعي باللغة الرمزية تكمن في كونها تعكس مدى التطور النفسى والاجتماعى للكائن البشرى ، "فاللغة هي الشرط الأساسى للوعى الذاتى ، والإنسان بحاجة إلى وسيط بنيه والأشياء ، بنية والعالم ، وترميز الشيء مبنى على موت الشيء ، على غيابه ، على نقصانه"^(٢٦).

وكأن الوقت الحاسم للتطور النفسى والاجتماعى - لهذا - الكائن البشرى مرهون بدخوله فى عالم الكلام الرمضى ، فقانون الإنسان هو قانون اللغة ، والإنسان يتكلم ، وما ذلك إلا لأن الرمز جعله إنسانا . والشخص يتشكل وفق بناء هذا النظام ، ويتكون نوعا ما وفق لغته الخاصة ، وبهذا تحدد الرمزية ماهية الكائن البشرى^(٢٧).

هكذا قد يقود الوعى باللغة الرمزية / المنسية إلى إمكانية فك شفرة الأحلام ، ومن الأحلام نصل إلى الطريق الملكى المؤدى إلى اللاشعور !

غير أن فك شفرة الأحلام تتطلب وعيا خاصا ، وإمكانات أخرى منها فك شفرة الرموز ؟ ولكن بتمثل هذه القدرة ، يرى "فرويد" أنه علينا إدراك الآليات الأربعة التالية^(٢٨):

١ - التكثيف : حيث يمكن لصورة الحلم أن تكون مكثفة ؛ بمعنى تجمع الشخصية التى نراها فى الحلم بين صفات عدة أشخاص فى آن واحد .

٢ - الإزاحة (النقلية) : بمعنى انها تنزع الصفات مثلا عن شخص وتسبفها على آخرين .

٣ - التصوير الدرامى : تتعرض أفكار الحلم للالتقاء ، والتحويل ، مما يجعلها قابلة للتمثيل بصور بصرية خاصة ، ويتم عرض هذه الصور بطريقة درامية .

٤ - استخدام الرموز : وهى لغة تستعمل كافة الوسائل التعبيرية ، ويعتبر "فرويد" أن : رموز الحلم هى بمثابة لغة يتعامل بواسطتها الحالم مع رغباته اللاوعية ، من أجل إشباع مقنع لهذه الرغبات .

وتمثل تلك الوسائل التعبيرية فى "الأمثال ، والشعر ، والزجر ، واللغة واشتقاقاتها ، ومعانى الأسماء ، وأقوال الأنبياء ، والقرآن الكريم .."^(٢٩).

وكأن اكتشاف كود الحلم السرى يتطلب ثقافة واسعة من المفسر ، بل وخبرات خاصة بالقواعد الأساسية للتفسير ؛ على اعتبار أن الحلم وحدة متكاملة وتحريف لشيء آخر لا شعورى ، وعلى هذا يجب مراعاة القواعد الهامة الآتية :

- ١ - لا داعى للاهتمام بالمعنى السطحي للحلم ، سواء أكان معقولا أو غير معقول .
- ٢ - محاولة تذكر أفكار بديلة لكل عنصر على حدة ، كما يجب أن لا نهتم كثيراً إذا ما شعرنا أن هذه الأفكار تقودنا بعيدا عن عنصر الحلم .
- ٣ - يجب الانتظار حتى تبرز الأفكار اللاشعورية الخفية التى نبحث عنها من تلقاء نفسها (٣٠).

(٣)

تعد محاولات "ابن سيرين" فى تأويل الأحلام ، هى اشهر المحاولات الشرقية لتفسير الحلم ، أما اشهرها فى الغرب ، فهى : محاولات "سيجموند فرويد" . ويرى البعض أن محاولات "فرويد" هى وليد لمحاولات ابن سيرين فى تأويل الأحلام (٣١) ، بل إنهم يرون أن كل المحاولات فى العصر الحديث - فى هذا الشأن - "مدينة لابن سيرين ، ومفسرى العرب ، لأنهم أناروا الطريق لفرويد ، حتى وصل إلى هذه الشهرة" (١).

واختلاف "ابن سيرين" عن "فرويد" ، يكمن فى : أن ابن سيرين فى تأويله للأحلام يتعرض لحوادث الماضى ، كما يتنبأ بأحداث المستقبل ، بينما يقتصر "فرويد" ، وعلماء النفس على معرفة أحداث الماضى ، والرغبة الكامنة داخل صاحب الرؤيا .

كذلك هناك مواطن كثيرة للاختلاف بين العالمين ، خاصة فى طريقة فهم الحلم ، لكن أيضا هناك اتفاق كبير بينهما فى فهم الرموز . وهذا - فى رأى - يشير فى حد ذاته إلى مصداقيتهما فى الإضافة ، وإلى نجاح منهجية كل منهما فى التفسير (٣٢).

وجدير بالذكر أن نشير هنا إلى محاولات "جاك لاكان" لتأسيس منهجية مجدية فى النقد الأدبى ، مستوحاة من التحليل النفسى ؛ خاصة عندما بنى التقصى التحليلى ، لمرضاه ، على دراسة الكلام (اللغة) ، وخاصة وسائله الأسلوبية ، وذلك فى تحليله النفسى لهم .

ولقد كان الأدب والفن بالنسبة "لفرويد" ، "وفاك لاكان" مادة مفضلة لإغناء الطب التطبيقي ، بل كان فن "الترجمة الذاتية" محطة لاهتمامهما .. وبهذا فتح "لاكان" آفاقا جديدة أمام النقد الأدبي حين أبان له " اتجاهها يتأكد نجاحه يوما بعد يوم ، أى دراسة شكل النتاج الأدبي ، وبالمناسبة أسلوبه ، دراسة تحليلية نفسية" (٣٣).

بيد أن لغة العقل الباطن - فى مختلف أشكالها - تتجلى فى لغة : الأحلام ، الهفوات ، الفكات ، والأعراض العصابية . لذا كان اهتمامنا - عبر هذه الدراسة - منصبا على لغة الأحلام - فى نصوص فنية هى فى جوهرها تراجم ذاتية لأصحابها - كوسيلة لقراءة النص الأدبي ، لا كوسيلة لتشخيص الحلم / الحالم على طريقة الطبيب المحلل ، بل لوصف لغة العقل الباطن الرمزية ، وذلك من خلال الكشف عن دلالة الرموز الحلمية المعتمدة على التاريخ الشخصى ، وطبع الحالم ، بل والتركيبية الشخصية له ..

الدراسة التطبيقية

(١) إضاءة نص : الشيخوخة : لطيفة الزيات .

(ب) إضاءة نص : شواهد ومشاهد : عبد الحميد إبراهيم .

(١) إضاءة نص : الشيخوخة : لطيفة الزيات (١٩٨٦)

تعد قراءة التداعيات ومعرفة التاريخ الشخصى للحالم - من النص - ضرورة لقراءة الحلم ؛ وذلك من أجل الكشف عن دلالة الرموز فى الحلم على نحو أفضل . ذلك أن "الرموز الواحدة قد تنطوى على دلالات مختلفة ، وأن تفسيرها الصحيح يتوقف على الحالة الذهنية التى كانت تتحكم بالحالم قبل أن يخلد إلى النوم ، والتى تظل بالتالى تمارس تأثيرها خلال نومه" (٣٤).

الحلم الأول : هو ، تقول الكاتبة / البطلة : "رأيت زوجى أحمد يجلس فوق صوان ملابسه .. يغادر أحمد الغرفة ويغيب عن مدى رؤيتى . ألاحظ أن الصوان والغرفة

يحدثان مسا كهرييا .. أصبح أبلغ أحمد بوجود المس كهريي .. طيور ترقد على الصوان حيث جلس أحمد سابقا ، سوداء أشبه بالبط الأسود ، طيور يبدو أن مكانها الدائم هو هذا المكان ..^(٣٥).

والطيور - عند "ابن سيرين" تدل "على العمل ، لقوله تعالى : "وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه"^(٣٦). وهي هنا مرتبطة بالزوج - لكونها تجلس على الصوان ، حيث "جلس أحمد سابقا .. يبدو أن مكانها الدائم هو هذا المكان"^(٣٧) . وهي هنا أيضا صورة مجازية .

ترمز إلى أعمالها هي : "هي قطعا طيورى ، بمدى ما هي طيور أحمد ، تعثرت بإحداهن في الردهة"^(٣٨) . غير أن هذه الطيور سوداء ، وذلك يرمز - أيضا عند ابن سيرين إلى نوعية هذه الأعمال ، في كونها لم تكن صافية ..

ويظهر لنا من خلال قراءة تداعيات الكاتبة في النص أن أفعال الزوج في حياته ، تمثلت في : الخيانة الزوجية ، والكذب "منذ سنين صاحت فيه : "توقف عن الكذب ، لجوؤك إلى الكذب شيء مهين لك ولى"^(٣٩) . وعلى لسانه "ترد في الحكاية أنصاف الحقائق : تصورى أن الناس يقول إنى على علاقة بفلانة ؟ حتى إذا ما وصلتها الحكاية ، قال : ألم أقل لك ؟ وخرج بريئا"^(٤٠) .

ومثل هذه الأعمال غدت مع الزمن حائلا بينها وبينه ، فقد اكتشفت أخيرا : "أن لا أرضية بينهما للقاء"^(٤١) . كذلك غدت أيضا حائلا بينها وبين ذاتها ، فقد كان عليها أن تنور ، أو ترفض هذه الحياة ، غير أنها "أقرت أنها لم تصرخ في زوجها ، لأنها استحال بدورها إلى أكنوبة ، تلعب نفس اللعبة .. وأقرت بأن الغضب لم يعد من حقها ، الغضب من حق القادر على أن يبتز ويصل"^(٤٢).

وأما طيورها السوداء / أعمالها هي ، فقد تجلت في خداعها الذات والآخرين ، فهي قد "غشت قليلا كي تصل إلى قلوب الناس .. ومن يومها لاحقها الشعور بالفشل ، وهي تتحرك في دائرة النجوم"^(٤٣) ؛ ذلك أنها "في حومة نجاح روايتها الأولى نسيت عهدا قطعت على نفسها ورهانا عقدته : "لو ملكت القدرة على استكمال هذه الرواية لو انتت القدرة على التحرر من زوجي ، ومن هذا البيت ، ومن هذا الأسلوب من الحياة.

وأكملت الرواية ونسيت العهد .. وبدلاً من أن تشارك في تغيير الأوضاع ، ستبقى في ظلمة المسرح والسينما والسرير .. أدموع التكفير عن الذنب .. أم دموع التطهير^(٤٢).

هكذا تتساعل الكاتبة ، وكان اختلاف الحل الذي اختارته ليلي - في نهاية روايتها "الباب المفتوح" - عن الحال الذي اختارته هي في حياتها (كامرأة وكاتبة) ، يعكس اعترافاً ضمنياً بأن "ليلى" بطلة "الباب المفتوح" هي الكاتبة ذاتها ، وأن اختلاف اختيار كل منهما ، هو الذي وضع الكاتبة في مأزق ، - تراه هي - وبعد كل هذا العمر ، وفي مرحلة الشيخوخة - أنها "غشت قليلاً كي تصل"^(٤٣) لهذا فهي الآن تقر : "بأن حبل خداع الذات طويل ، وإن ألتف في نهاية الأمر على عنق الإنسان"^(٤٤).

إن معرفة التاريخ الشخصي للكاتبة هنا يسهم في الكشف عن رموز المأساة التي تبدو في الحلم - هنا - خاصة حينما نراها تقول : "في الردهة أجد طيورى السوداء في انتظاري ، أصارع لأصرخ .. أصارع لأتقدم في الردهة ، والطيور السوداء تعلق بساقي ، يبطنى ، بصدري ، تعوق حركتي ، والكلمات تتشكل في عقلي ولا أصرخ تلتصق الطيور كالخفافيش بوجهي . أهشها بشراسة لتعود"^(٤٥).

فالطيور هنا - التي هي رمز الاعمال - تعلق كالخفافيش بوجهها ، وكامل جسدها ، أي تعوق حركتها ، وهي هنا كناية عن الأسر ، والأسر هنا ليس للجسد ، بل للروح أيضاً . فرغم تشكل الكلمات (معاني الحقيقة) في ذهنها إلا أنها لم تصرخ !

إن عدم الصراخ هنا يعكس لنا قوة القيد الذي حل بروح الكاتبة ، فاسر كافة إمكانياتها على الخروج ! ولما كانت الكتابة / الفن هي إحدى الوسائل لخروج الكاتب - خارج ذاته - من أسره ؛ لذا نجدها تعترف في إحدى السطور . في قصتها "على ضوء الشموع" - أنها فقدت قدرتها على الكتابة : "أشبه بما يكون "بجحا" ضاع صندوقه ، وإن تبقت معه مفاتيح الصندوق ، مفاتيح حرفة الكتابة مكتملة لا تملك أن تصنع هذا الوله الخالص الذي يتحول بدوره الفن إلى مادة للتسلية ، أو لعبة زخرفية"^(٤٦).

' إن فقدان الوله الخالص بالحياة ، يشكل لنا فداحة الإحباط الذى وقعت فيه روح الكاتبة ، ولا تدرك هى أى مخرج منه سوى كشف هذه الذات ، وتعرية زيفها تقول - فى إحدى التداعيات - "شئ ما مرضى فى رغبتى فى تعرية الذات ، فى استباحة هذه الذات ، وهتك عوالمها الخاصة ، شديدة الخصوصية" (٤٧).

فالكاتبة هنا تؤمن بأن "الهروب من المواجهة لا يشكل حلا ، يساوى الإقدام على الانتحار ، كبديل لانتظار استكمال عملية القتل" (٤٨) . وتعرية هذه الذات يمثل تمام المواجهة ، بل ووسيلة للتطهر ، وتحرير الذات ؛ وذلك للخروج نحو الباب المفتوح الذى نشرته فى روايتها الأولى .. تقول : "تأتى على أن أخرج من البئر الذى انحبست فيه طيلة زيجتى .. تأتى على أن أستعيد قدراتى العقلية والحسية .. تأتى على أن أستعيد الكلمات لأبنى من جديد لغتى" (٤٩) وصوان ملابس الزوج (الصندوق) هنا صورة مجازية ، تعنى إنطواء صدره على أسرارهِ ، وفي الوقت نفسه دلالة على انطواء سيرته - بموته - مع امتلاكه مفاتيح أسرارهِ ، أو طيه لها ؛ وذلك لأن الصندوق - عند ابن سيرين - دال على البيت والصدر والمخزن .

أما خروج الزوج من الغرفة فهى كناية عن خروجه من الدنيا ، لأن الصعود إلى الغرفة - عند ابن سيرين - هو الأمن بعد الخوف .. كذلك المس الكهربى ، هو بمثابة وخز الضمير الذى تحسه الكاتبة بينها وذاتها كل حين ، وهى تقرر ذلك فى النص (٥٠).

أما المشهد الثانى من الحلم ، فهو : "المكتبة مليئة بـ حزم الأوراق الملفوفة بأوراق سميكة من اللون الأزرق اللبنى (لون الخطابات) ، مصفوفة على شكل كتب" (٥١).

وحزم الأوراق الملفوفة - هنا - هى الذكريات المستورة (التى قررت الكاتبة نشرها فى صورة قصصية تحت عنوان الشيخوخة) ، وكونها ملفوفة فى أوراق لها لون الخطابات ، فهى البشارة بخروجها من الذات ، أو تحرر الذات منها ، أو هو الخلاص : "تعاودنى الرغبة فى تسجيل يومياتى ، ومواجهة الذات على الورق ، وهذا يعنى أنى أقف على حافة الأنهيـار ، وأنى أسعى واعية إلى الإفلات" (٥٢).

وتؤكد تداعيات الكاتبة ، على هذا المعنى ، وذلك فى قولها : "يخطر ببالى أن حزم الأوراق فى حلمى .. كانت مجرد أوراق بيضاء معدة للكتابة . ويخطر ببالى فى ذات الوقت ، أنه يتعين على لكى أملأ الأوراق البيضاء أن أستعيد مفردات لغتى"^(٥٣).

إن استعادة مفردات اللغة يرادف - عند الكاتبة - استعادة الذات ، تقول : "أتعثّر فى طير من الطيور ، متحيرة لا أعرف كيف أجمع شتاتها ، لأعيدها إلى مكانها"^(٥٤).

وكتابة الكاتبة سيرتها ، يبدو هنا عملا عسيرا ! لأن "شتات الطيور" هنا هى شتات الكلمات التى لا تعرف الكاتبة كيف تجمعها فى إطار صياغة فنية تعبر عن ذاتها (تحقق من خلالها الخلاص) .

وتعبر الكاتبة - فى تداعياتها - عن هذه الصعوبة : "لم تكن تجربة المخاض على الورق ، بعد موت أحمد بالأمر السهل ، ليس من السهل أن يحاصر الإنسان بلا رحمة ذاته ، مزيلا لطبقة جميلة من الوهم الزائف بعد طبقة .. ولكنه أمر أساسى إن إراد الإنسان أن يولد من عدم"^(٥٥).

ويعكس الحلم - هنا - مراحل التطور التى تمر بها الذات - لاستعادة مفردات لغتها - من أجل تحقيق ميلاد جديد ..

والكاتبة هنا تعى فقدان ذاتها من خلال علاقتها بالمرأة ، وكاميرات التصوير ، تقول : "أنكرت وجهى فى المرأة ، لم يكن وجهى"^(٥٦) . والمرأة هنا - كما يرى "جاك لاكان" - هى مرآة الذات ، وإنكارها هى هنا وجهها فى المرأة يمثل درجة الاغتراب عن الذات ..

وتتساءل الكاتبة - فى إطار رغبتها هذه - "ترى هل تملك المرأة القدرة على بتر ما هو قائم ، ووصل ما انقطع ؟ ورعت غضبها كما ترعى الحامل الجنين ، وهى تدرك أن طلب النجدة لم يعد يجدى"^(٥٧).

وتظل رغبة العودة إلى الذات حلما تسعى إلى تحقيقه بكتابتها هذه المذكرات / الترجمة ، لأنها تدرك جيدا أنها : "يوم تؤوب الذات إلى نفسها ، فإنها تؤوب إلى أهلها وناسها ، إلى بيتها"^(٥٨).

"نوعية التجربة عند لطيفة الزيات..

والدافع إلى كتابة السيرة "

نوعية التجربة المطروحة هنا هي تجربة روحية قائمة على أزمة ذاتية وجودية خاصة ترتبط - في نشأتها - بالآخر ، وترتبط "بالأنا" في عدم قدرتها على مواصلة تجربة الكتابة / الفن ..

وأزمة الذات في علاقتها مع الآخر تتمثل في : أزمة الحب والجنس ، وهي أزمة ذات صلة بقيم المجتمع وضوابطه ، وما عمله هذه القيم من قمع على نزوات الحياة . والكاتبة رغم ثورتها ، إلا أنها لم تغت من تراث القمع الطويل ، الذي هو في النهاية تعبير عن نفاذ القهر إلى الأعماق .. تقول : " لم استجد رجلا من قبل لقاء . لم أبدأ الخطوة الأولى أبدا . لم تستبق يدي يد الآخر قط ، لم أمنح قبل أن أتلقي ، قبل أن أتأكد من مشاعر الآخر . قبل أن أساوم . في منتهى الكبرياء أنا ، وفي منتهى الاحترام ، في منتهى الخف من الرفض .. لم أكن أعلم أنى صورة محنطة في عيون الناس" (٥٨).

تدرك هي هذا جيدا ، ولكن في مرحلة متأخرة من العمر ، وتترك أيضا أن واجبها تجاه ذاتها أن تطلق عنان الجسد كي تتحرر الروح ، تقول : "تأتى على أن أطلق صراح الصبية ، لأفقت بحياتي من بين ضلفتي باب مغلق .. انتشل من عدم الصبية التي كنتها ، وأنا أضحك بوجهي بيدي ، بمكتمل جسدي .. ولم أعد أع وضحتي تستطيل منسالة تصل ما أنقطع ، أصور الشاعر التي لم تجرؤ الصبية على تصويرها ، أكمل الكلمات على لسانها ، وأحيا الصبية من جديد" (٥٩).

والكاتبة هنا تسعى إلى تحرير ذاتها ، فتبدأ أول خطواتها : من تحرير الجسد ، مطلقة سراحه ، وكأن التعبير الجنسي الأرادى هو عنوان الاستقلال ، وركود الجسد درجة من درجات ركود الروح والعقل" (٦٠) ، بل إن "خداع الذات الذي يجوز على العقل لا يجوز على الجسد ، ما من شيء يخدع الجسد عن أحاسيسه" (٦١).

وتتلو خطواتها هذه بنقد ذاتها ، ووضعها ، تقول على الحافة الضيقة ، التي لا تتسع لقدم إنسان "إردت دائما أن أقف متحدية كيف قاومت الرغبة وأنا صبية ؟!.." كيف كبحت ذراعى فى الهواء لأطير؟" (٦٢).

وتقر الكاتبة بدورها ومسئوليتها تجاه ذاتها : "ماذا فعلت لأغير الأوضاع ... هل استقرت هذه المعرفة فى وجدانى وشكلت سلوكى؟" (٦٣).

وهكذا تعى الكاتبة انقسامها ، لذا تقرأ أخيرا : "أن العطب كان فى حواسى أنا" (٦٤)، وتقرر أن تستعيد "الآخر" ، وكأن فى استعادتها "الآخر" استعادة للأن ، وإطلاق عنان الحرية للجسد هو نفسه إطلاق العنان لتفتح مسام الروح والعقل ، تقول : "أتواصل فى لحظتى الراهنة مع سامى .. أحيا الصبية من جديد ، كيانى وهج ، وجسدى وهج ، يشع يزغرد بتشوقات الصبية المكتومة ، التى لم تعد مكتومة .. وأنا الآن ومسام جسدى الخامد تتفتح ، ترتق ، تعمق" (٦٥).

هكذا كشفت الكاتبة - فى صراحة - عن عورات النفس والروح ، كوسيلة للخلاص ، والتطهر ، بهدف استعادة الذات ، ورأب صدوع النفس ، تقول : "أدركت أن هامشا دقيقا يفصل بينها وبين فقدان الوعى ، وأن خلاصها يتوقف على تجاوز هذا الهامش ، والبقاء واعية ، وبدلا من أن تهرب هذه المرأة أيضا تمهلت تترنح بدوارها" (٦٦).

"البناء القصصى فى النص"

لاتفصح الكاتبة - فى النص - عن غايتها فى كتابة سيرة ذاتية - خاصة بها - بل نجد هذه الغاية مرصودة داخل ثنايا النص ، ولا نستخلصها إلا بعد فراغنا من قراءته ..

ففى ثنايا النص ، وبالتحديد فى قصة "الشيخوخة" ، تصرح الكاتبة بأن ما تكتبه هذا هو مجرد يوميات ، تقول : "يخطر ببالى وأنا أستند إلى ضلفة الباب المغلق إمكانية إيراد يومياتى هذه فى نفس دفتر الذى كتبت فيه يومياتى ١٩٦٥ بعد موت زوجى" (٦٧).

وعلى مدار معظم قصص النص نجد الكاتبة ، تؤرخ لهذه اليوميات ، وكذلك تذكر أسماء الأماكن ، غير أن أسماء الأشخاص تغيرت ؟ ..

وكشف الكاتبة عن غايتها على هذا النحو يجعل النص ترجمة ذاتية مصوغة في قالب قصصى ، تستعير فيه كاتبها عناصر من تكتيك القصة ، دون أن يجمع بها الخيال القصصى ، ويعزلها عن تصوير واقعها الذاتى ..

وتختفى هذه الذاتية وراء "الراوي" ، أو الشخصية الرئيسة - فى مجال قصص المجموعة - حيث نجدهن جميعا يكشفن عما عانت الكاتبة إبان مراحل تطورها الذاتى ، منذ الصبا وحتى الشيخوخة ، ..

ولعل تطابق ملامهن " الذاتية " (البطلات / الشخصيات الرئيسية) ، والراوي يجعل نص "الشيخوخة" عملاً أدبياً يقف موقفاً وسطاً بين القصة والترجمة الذاتية بمعناها الفنى الحديث^(٦٨) ..

وتتضح الملامح الذاتية للكاتبة من خلال مجمل قصص المجموعة ، لا من خلال قصة بعينها ، وتختار كل قصة جانباً أو مرحلة من مراحل التطور الذاتى للكاتبة .. كذلك نرى صورة الآخر (الزوج ، الحبيب) هو نفسه فى مجمل القصص ، مما يرجح على تكاملية هذه القصص ، ومما يؤكد هذا إعطاء هذه القصص أرقاماً متسلسلة ، وضعت أمام كل قصة : ١ - ٢ - ٣ ...

ويتمثل نمو الحدث - فى القصص المجموعة هنا - مع حركة ذاكرة الراوية (البطلة / الكاتبة) فى صورة التقاط ذكريات متناثرة - لها - تكثف حالة شعورية بعينها .. تقدم حياتها فى شكل انقطاعات زمنية فى السرد ، بل إن الكاتبة / الراوية توقف السرد أكثر من مرة عن طريق تدخلها لتتبع القارئ إلى وجود فجوات زمنية وسردية ، وبالتالي عاطفية، ويتجسد كل هذا فى صورة تفتت لوحدة الزمن من شأنه أن يعكس الصنوع ، أو الانقطاعات الكائنة داخل الذات الكاتبة^(٦٩) .

والكاتبة هنا تعي انقسام وعيها ؛ لذا نجدها تحاول جاهدة اجتراح الماضى ، وجمعه داخل الذات - عن طريق استحضاره - بهدف إعادة وحدة الذات ، ورأب

القطوع الكائنة داخلها .. بفعل الخبرات الصادمة " وذلك لأن هذه الخبرات - فى حال كبتها - أو نسيانها تضيق فى تاريخ الشخص الواعى وهويته ، مع أنها تستمر فى تكوين شخصيته ، وصنع مصيره^(٧٠).

وتتجح الكاتبة فى وصل ما نقطع "يوم أن أطلقت صراح الصببية المكبوتة داخلها"^(٧١) - والتى كانتها فى قصة البدايات - وحين أطلقت صراحها توهج كيائها ، وتفتحت مسام جسدها الخامدة ، وتواصلت مع اللحظة الراهنة^(٧٢).

"ولكن امتلاكها الماضى لم يأت لها عن طريق تعريته - باستحضاره وكشفه - فحسب ، بل أيضا تحقق يوم أن أوتيت وعيا وشجاعة ، فكشفت المكبوت أو المسكوت عنه . حينئذ فقط رأيت الانقطاعات الكائنة فى النمو العاطفى للراوية عبر مراحل حياتها المختلفة ، منذ أن كانت فى الثامنة عشرة حتى بلغت الثامنة والأربعين"^(٧٣).

(ب)

"شواهد ومشاهد"

عبد الحميد إبراهيم

(١٩٩٦)

٢ - إضاء نص : "شواهد ومشاهد"

د. عبد الحميد إبراهيم (١٩٩٦)

(١)

ترتبط الأحلام هنا بتكوين الكاتب ، وطبيعة شخصيته ، بما تنطوى عليه من مخاوف وطموحات ، ورغبات مكبوتة ؛ لذا فالبعض من أحلامه تحذيرية ترتبط بمخاوفه

ورغباته المكبوتة ، وبعضها الآخر نجدها أحلام نبوءة برحلة سعيه فى الحياة ومدى توفيقه فى هذا السعى ..

الحلم الأول : "كأن كلبا يرقد بجواره ، أسود غزير الشعر ، يشبه القرد ، يحتضنه فيحتضن الشوك ، ثم يستيقظ من نومه فزعا"^(٧٣).

الحلم الثانى : "يستغرق مع فتاته فى قبلة طويلة ، وفجأة تنتزعه يد من قبلته ، وينظر إليها فيراها يدا من حديد ، وينظر إلى صاحبها ، فيراه قردا من حديد ، كله شعر كثيف ، وينتهي صاحبنا لمعركة ضارية"^(٧٤).

ينتمى هذان الحلمان إلى نوع من الأحلام التحذيرية التى تتمخض عن رسالة هامة من ذاته إلى ذاته ، وهى رسالة صريحة فى رمزيتها تتضمن التحذير من الجنس ، وفى الوقت نفسه تعكس مشاعر الخوف منه ، وذلك نعيه من خلال تداعيات الكاتب فى النص : "لا ينكر أن يده امتدت إليها .. لكن فى كل مرة يحس بالقشعريرة ، وتجانحه مشاعر متضاربة"^(٧٥).

ولأنه فى الواقع كان "يحس بمأساتها أكثر مما هى تحس"^(٧٦) ، فقد كان أكثر إشفاقا عليها .. وفى الوقت نفسه كان يرغبها ، وهذا هو سر تضارب المشاعر هنا تجاه "صفية" (الفتاة التى تركتها أمه فى منزلهم) .

لكن الموقف بالنسبة لـ "سميحة" يختلف ، فمشاعره تجاهها استغرقت حتى النخاع ، ورغم كونه سمع عنها "أنها هربت مع ابن الجيران" ، إلا أنه لم تهتز له شعرة ، فمازال يرى نفسه غارقا فى حبها ، ومع هذا ينتابه الحلم الثانى - بنفس رسالة الحلم الأول ؟

ورسالة الحلمين هنا تكشف عن حقيقة الأزمة التى تعانىها ذاته . فالتحذير هنا من الجنس ، وخوف الذات من الجنس يتكرر عبر النص فى صور شتى من التداعيات .. وذلك عبر مراحل تطوره الذاتى المختلفة .

ففى المشهد الثانى نفاجأ بهذه الصورة : "انطلقت تزرع الصالة من أولها إلى آخرها ، وهى عارية تماما ، وانطلق وراعاها مجموعة من الشبان .. كالكلاب اللاهثة . لم يحتمل هو المنظر فألقى على سريريه ، واندس تحت غطاءه"^(٧٧).

وفى المشهد الثالث ، يعرض علينا نمطا آخر ، يقول : سأله رجل فى الخمسين من عمره ، وهو يسير معه فى "الهايد بارك" عن "انطباعاته .. وعن الأمكنة التى زارها .. وعن الناس .. ثم قال" - هل تحب الجنس ؟

- ولكن زوجتى ليست معى .

- داسهل .

- مع من ؟

- معى^(٧٨).

ثم يعلق هو على هذا الحوار : "وكأنه ألقى به فى مغطس بارد .. وأخذت أبرطم بلهجة صعيدية تواتينى وقت الأزمات .. ثم أسرعت إلى الفندق ، وأندسست تحت أغطيتى ، خشية من شبحة أن يتبعنى"^(٧٩).

وهروبه من الجنس عبر هاتين الصورتين ، يعد هروبا من الفحش والشنوذ ، فالبيئة الصعيدية التى تربى فيها (الأقصر) ، والوازع الخلقى الذى نشأ عليه ، وفطرته السوية ، تجعل له موقفا ضد هذا النوع من الجنس .

لكننا نراه قد جرى وراءه على سبيل المغامرة ، "وتمنية النفس ، بجو من المغامرات ، بين الأمكنة الشعبية فى كلوت بيك" (بالقاهرة)^(٨٠) ، فنراه يسير بحذر فى معر مظلم "كما أوصاه رفيقه ، وهو يمنى النفس بفتاة جميلة ، سار خطوات ، ولكنه داس على ساق ، وهو فى طريقه صدر صوت خشن ، يبدو أنه لرجل مريض يتلوه ، خرج صاحبنا يجرى ، وراءه حتى وجد "الترماي" ، فقفز داخله ، لاهث الأنفاس"^(٨١).

فصورة الحب / الجنس فى خياله لا تتجاوز ما يراه من مناظر فى السينما المصرية عن فتى وفتاة ، يسيران بين الجداول ، أو فى حديقة الأورمان ، أو يتجولان فى القناطر الخيرية ، ثم يغيبان فى قبلة ، لا يشعرون فيها بأحد ، ولا يشعر بهما أحد^(٨٢).

وهذه الصورة البرئية - للعلاقة فى لاوعيه - أقرب لأن تكون صورة روحية للحب - لا جسدية - وهذا ما جعل حلمه " بالأميرة فوزية" يخلو من هذا الكلب المخيف ، أو القرد نو الشعر الكثيف ، فلم تظهر له هذه المخاوف عبر هذا الحلم : " رأى نفسه ومعه الأميرة "فوزية" يتقافزان فى كرم النخيل أمام داره طويلا . وقضى معها ليلة سعيدة ، وهما يتجولان ، ويغنيان ، ويرقصان من جدول إلى جدول" (٨٣).

ولما كانت هذه الصورة من العلاقة مقبولة لدى الحالم ، فإن هذا الحلم ظل فى ذاكرته " أكثر من ثلاثين سنة ، ولا يزال يحفظ تفصيلاته" (٨٤).

والكاتب يصرح بأنه "يزدرى الجنس كحقيقة بيولوجية ، (وبأنه) قد يعشق المرأة ، وقد يحضر كيانه نداء الغريزة ، ولكنه ما أن يحس من إحداهن رغبة أو تلميحا ، حتى يتجلج ، وكأن ماء باردا قد صب على جسده الملهب" (٨٥).

فالرغبة الجنسية - إذن - حاضرة ، ولكنه الحياء ، والتقاليد المحافظة التى نشأ عليها فى بيئته ، تقف بينه والصورة المعلنة للحب ، فهو يوما يتذكر "تحذيرات أهله فى القرية من نساء مصر" (٨٦) لذا نجده يكون فى لاوعيه صورة مخيفة عن الجنس ؛ "لأنه أدرك أن المرأة هى نقطة الضعف عند الصعدي ، فتحصن بإرادته ، واستعاذ بالله من الشيطان الرجيم" (٨٧).

وهنا تتدخل أيضا المنظومة الدينية فى كف الكاتب وتخويفه من الجنس ، حتى إذا ما غادر بلده ، ظل "يرى ويشاهد ويتفرج ، ولكنه لا يستطيع أن يمارس، كائنه فى داخله "لجاما" يكبحه عن الانطلاق" (٨٨).

وهو فى "لاوعيه" يدرك أزمته ، أو خصامه البائن مع الجنس ، يقول : "ولم يصطلح مع الغريزة خلال أمين يوسف غراب ، ولا من خلال غيره من دعاة الأدب المكشوف ، وقد ألتقى بعد ذلك بأمين يوسف غراب ، فوجده يلبس الأصفر والأحمر ويضع على جسده "كرنفالا" من الألوان الصارخة ، فأدرك أن الاستعراض لا يخفى وراءه إلا الخواء .. إنما اصطلح مع الغريزة ، بعد أن تزوج ، واكتشف أن الجنس يمكن أن يكون سكنا ورحمة" (٨٩).

(ب)

والحلم التالى : رآه وهو مازال بعد طالبا فى "دار العلوم" ، وفى لحظة نفسية عصبية عاشها على إثر كلمات د. "عمر الدسوقي" ، وجهها إليه ، أمام الطالبات قائلا له : " أنت مالك كده ، بنظارات كبيرة ، وأنت فى أول الطريق ، إن شاء الله حتعمى قبل ما توصل نهاية الطريق" (٩٠).

وقد تأزم حينها من هذه الكلمات واعتبرها تشهيرا به ، لأنها كانت أمام الطالبات ، قائلا : "وتلك هى الطامة الكبرى" .

وكان الحلم التالى : "وهو فى نفق مثل القمع الطويل ، الأرض تعترضه ، وهو يتلوى ويتحرك ، كأنه يسبح فى محيط ، وأخذ يحفر باطن الأرض بأظافره ، وطال النفق ، وهو يحفر ويحفر ، حتى وصل إلى فتحة على سطح الأرض ، أطل منها برأسه ، فوجد أخاه "عبد الرحمن" يبتسم ، ووجد الدنيا ملأى بنور" (٩١).

وهذا الحلم بمثابة البشارة لصاحبه ، وهو مازال بعد فى مرحلة السعى ؛ لأن الأرض - عند ابن سيرين - هى الدنيا والحفر فيها هو الحيلة فيها بالسعى ، ولما كان سعيه فى مرحلته هذا هو طلب العلم ، فحيلته تكمن فى طلبه للعلم ، أما الأظافر فهى أدوات وقدراته فى السعى ، أما التلوى وكأنه السباحة . فالسعى هنا مقترن بالسفر وكسب العلم والمال معا ، لأن السباحة سفر والتراب مال ..

والمضى إلى فتحة نور فى الأرض ، فهو البشارة بالهداية فى الوصول إلى بر النجاح بعد هذه الرحلة . بل وبإلحاح - أو كونه نال رحمة ربه فى هذه الرحلة - لأن اسم عبد الرحمن الذى وجدته يبتسم له ، مشتق من الرحمة ، والرحمن اسم من ألقاب الجلالة .

وفى تداعيات الحال / الكاتب ما يرصد ابتدائه إلى كشف كثير من المعانى / الهداية ، فقد سافر ، وجرب ، غير أنه نجح فى تجاوز كثير من الأخطاء التى وقع فيها غيره ممن عاشوا التجربة نفسها ، خاصة وأنه أدرك مبكرا "أن الحضارة ليست فرجة ولا مشاهدة ، ولكنها حياة يصنعها صاحبها" (٩٢) . أما سر "أزمة طه حسين ، وإسماعيل "يحيى حقى" ، ومحسن "توفيق الحكيم .. وغيرهم ممن أرادوا أن يدخلوا

الجنة نون أن يدفعوا الثمن ، فكان جزاؤهم الطرد والندم ، ولا هم من أهل الشمال ، ولا هم من أهل اليمين^(٩٣).

فقد اهتدى أنه "لا خلاص من الأزمة إلا إذا صنع هؤلاء جنتهم بأنفسهم ، وتخلصوا من موقف الفرجة والمشاهدة ، إلى موقف العمل والممارسة"^(٩٤).

هكذا يبدو أن الحلم وكائه رسالة من ذاته إلى ذاته - بينما هو في بداية رحلته - وعلى خلاف هذا نرى حلم "الشاهد الأخير" - وهو حلم رآه في مرحلة متأخرة من العمر - على عكس الحلم السابق ، أى المرحلة المفترض أنه جنى فيها ثمرة رحلته الطويلة ..

وهو حلم يسلط الأضواء على المخاوف المكبوتة ، بل إنه يرمز ضمناً إلى مشكلته الداخلية (قضيته) ؛ ومن ثم فهذا الحلم رد فعل على خبرة معيشة ..

" أما الحلم في الشاهد الأخير ، فهو طريق مليء بالحصى ، والحفر ، والطين الناشف الذى يتكون عادة عقب الفيضان ، كأن الطريق أسفل الجسر الترابى الممهد ، مكان التربة الصغيرة التى انحسر عنها الماء ، كان يحمل فوق كتفه حمله ، يقطع بها الطريق ، ويلهث ، ويرتفع فوق نتوء ليهبط إلى منحدر ، بينما كان أخوه على الجانب الأعلى ، يقطع الجسر الترابى الممهد ، ولا يحمل على كتفه شيئاً ، ويبتسم فى شماتة"^(٩٥).

فالتريق - هنا - كما يبدو مليء بالحصى والحفر والطين الناشف ، أما الحصى فهم الناس ، ورجال ونساء ، والحفر هى المكائد ، أما الطين الناشف فهو أفضل من طين الوحلة المربط بالهم ، فالتريق هنا مازال وعراً ، مليئاً بالبشر الذين يحيكون له المكائد ، غير أنه مازال يسعى ، يخفق تارة ، وينجح تارة أخرى (الصعود والهبوط) ، وبينما هو كذلك يحمل معه حمله ..؟

لكن ترى ما هذا الحمل ؟ وهل يرتبط بعمله ، أم بشخصه ، أم هو قضية ورسالة فى الحياة ؟

والحمل يبدو من تداعيات النص هو قضيته وهذا "عسى الله أن يخرج من صلبى ،
من يتحمل عنى عبء قضيتى" (٩٦).

فهو مازال يحمل قضيته بين جوانحه ، يقطع الطريق حاملا لها ، ويلهث ، أو هو
العسر الذى يعانىة فى رحلته راجيا اليسر فى العاقبة ...

يقول فى تداعياته :

"يشهد صاحبنا أنه ما قصر ..

سافر إلى معظم أنحاء العالم ..

وعانى وجرب .

ثم عاد ليؤدى رسالته ، فوجد العصر غير العصر والقوم غير القوم .

وجد الأغبياء يتصدرون ، والأدعياء يتصايحون" (٩٧).

وفى الحلم التالى بشارة الخلاص من الحمل الثقيل ، حيث أتاه فى منامه ملاك ،
يأخذ بيده ليصعد به فى رحلته نحو السماء ، فوله ظهره" (٩٨) ، وكذلك رأى "كأن ملاكا
يهبط من السماء ، ويصفق بأجنحته مثنى وثلاث ورباع ، اقترب منه ، شق صدره ،
انترع علقه سوداء مرة ، ثم طوح بها بعيدا" (٩٩).

فالملاك - هنا - "بشارة بظهور شئ جديد لصاحب الرؤيا ، وعز وقوة بعد ظلم ،
أو أمن بعد خوف" (٩٩) ، أو هو الخلاص من الحمل الثقيل الذى ينوء منه صدره .
أو التخفف منه .

وقد تحققت هذه النبوءة بإصداره مذكراته أو الترجمة الذاتية عبر نص "شواهد
ومشاهد" وعبر هذا النص حاول المؤلف اكتشاف ذاته ، بل والتخفف مما ينوء به
صدره من حمل ثقيل ..

فالملاك بشارة ، وشق صدره إياه كشف له عن الحقيقة بإنتزاعه العقلة السوداء
أو المذكرات (الشواهد والمشاهد) .

٢ - نوعية التجربة عن عبد الحميد إبراهيم

.. والدافع إلى كتابة الترجمة

نوعية التجربة هنا هي ذاتية لرجل وصل إلى حيث يؤمل ، منتصرا على الحياة ، وشعابها ، وقد بلغت تجربته طورا من النضج ، وأصبحت في نفس صاحبها تمثل نوعا من القلق الفنى ..

والكاتب هنا يحاول أن يلم بأطراف تجربته عن طريق إلمامه بالماضى ، ورؤيته إلى الحاضر ، على أساس نظرة ذاتية خاصة تعرى لتكشف ، وتتجرد لتتصالح ، وتواجه للوصول إلى بر الخلاص .

فهو هنا يقدم تجاربه وقد أصبحت ذات وحدة متكاملة ، خاصة وقد تقابل - وجهها لوجه - مع حقائق الوجود الأخرى : "أما صاحبنا فقد هداه الله ، وكسر الطوق والأسورة ، فاستطاع أن يرى الوجه الآخر" (١٠٠).

وتجربته تتضمن أيضا صورة واعية للصراع بينه وبين البيئة ، كاشفة أثناء هذا الصراع عن طبيعته الفردية ، بل وعن جانب هائل من عورات النفس ..

وهو أيضا يقف من بيئته ، ومن ذاته ، موقف شاهد العيان ، فى تجرد وحياد موضوعى ، يهدف إلى الكشف عن الحقيقة ، وعن الذات ، فى آن واحد بل وفى نزعة صوفية تحلم بالخلاص ..

فبينما يشهد على ذاته "أنه ما قصر ، منذ طفولته وهو يرنو إلى أن يحقق شيئا بين الناس ، ومع الناس .. سافر .. وشاهد .. وعانى وجرب" (١٠١) ، نراه يشهد على عصره بأنه "عاد ليؤدى رسالته ، فوجد العصر غير العصر ، والقوم غير القوم ، وجد الأغبياء يتصدرون ، والأدعياء يتصايحون" (١٠٢).

إلا أن هذا لم يعفه من مواجهة ذاته : "طيلة عمرك مشغول بتدعيم الذات .. لو أنك عشت طفولة سعيدة ، ولاقيت الاهتمام من حواك ، لما شغلت بنفسك كثيرا" (١٠٣).

ومع العودة إلى الماضي ، تكتمل لنا ملامح طفولته ، وما ألقته من ظلال على ملامح شخصيته في الحاضر : "قالت له : لما لا تدع هذا النبع يفيض ، ولم تضع أمامه الحواجز والسدود" (١٠٤). وقد كانت تعلم أنه "يملك نبعا من الحنان لو وزع على العالم كله لوسعه" (١٠٥) ، قال لها : "ولكنك لا تعرفين ، فقد حرموني حبة الجوافة ، وهشموا ساعتى ، وشبهوني بالترمسة الناشفة" (١٠٦).

وكان حرمان الطفولة - هنا - سبب في ضياع أشياء ، ومعانى جميلة في الذات ، والـ"أم" تلعب أيضا دورا في حرمانه العاطفى - فى تلك الفترة المبكرة - فهى نائبة عنه - رغم وجودها" يحول بينها وبينه كومة من الأخوة والأخوات" (١٠٧) ، يحلم بقربها " وفى قرارة نفسه ود لو طالت" غمرته " وود لو زادت لهفة أمه" (١٠٨) ، بل إنه يحرص على أنه يكون الأول دائما ، حتى يرى الإعجاب فى عين أمه ، ويرى يدها وهى تمتد إليه بحبة الجوافة" (١٠٩).

وحين تخفق "الغمرة" فى استجلاب أمه ، تكون هى نقطة التحول فى شخصيته : "أيقن أن الغمرة لا تجدى فى استجلاب العواطف ، ولكنه خرج منها بوجه جامد ، وقلب كالصخرة ، أو هو أشد" (١١٠).

وهنا يقف فقدان الحنان والحب بينه والتواصل مع ذاته بل ليبقى أثره فى كامل شخصيته - حين يكبر - ، فيتساعل وقد تقدم به العمر : "أو أنك عشت طفولة سعيدة ، ولاقيت الاهتمام من حواك ، لما شغلت بنفسك كثيرا" (١١١).

ولعل استبطانه فقدان ذاته ، يضعه وجها لوجه أمام الحقيقة: "أما تعرف أن الذين يستحقون الخلود ، هم من يخرجون عن ذاتهم" (١١٢).

وتتوالى محاولاته فى الكشف الروحى عن الحقيقة وعن الذات ؟ ، وفى رباطة جأش ، نجده يدعو فى "ليلة القدر" - فى عبثية - : "يارب لاتورث الجبن أحدا من ذريتى بعدى .. أصبحت وقد أعطانى الله الوسطية بسبب جبنى . ملفوفة فى كتاب ، ولم يعطى منها سيفاً" (١١٣).

وتتداعى ذكرياته - منذ الطفولة - كى يكمل لنا ملامح طفولته ، فإذا به طفل يتمرد ولا يثور لأنه "جرب ذلك مرة ، فكان جزاؤه صفعه من والدته وجرب ثانية فكان جزاؤه صفعه أخرى من ضابط الألعاب فى مدرسته ، وقرر فى داخله أنه لا يستطيع الثورة ، ولا يضمن نتائجها ، فكان يختزن تمرده ، ثم يرسله تدريجيا وفى الوقت المناسب ، وظل هذا طابعه حتى اليوم ، لا يستسلم ، ولا يساير ، ولكنه لا يستطيع أن يجاهر" (١١٤).

وكان ملامح القهر فى التربية والبيئة قد حالت بينه والتطور الذاتى ، بينه والقدرة على الثورة ، أو التغيير ، وما يتطوى عليه ذلك من آلام وجروح نفسه لا تندمل ؛ لذا نراه يدعو "يارب لا تورث الجبن أحدا من ذريتي بعدى ، فالشجاع قد يقتل بيد غيره مرة واحدة ، أما الجبان ، فقد يقتل بيد نفسه كل يوم" (١١٥).

فقد وصل فى رحلة سعيه - فى الحياة - إلى مرحلة متقدمة من العمر ، ومن النجاح ؛ ومع ذلك يرى ذاته فى الحلم : "يحمل فوق كتفه حمله يقطع به الطريق ، ويلهث ، ويرتفع فوق نتوء ، ليهبط إلى منحدر" (١١٦) وهنا يستيقظ على الحقيقة - وقد استبطن رسالة الحلم - قائلا : "أنتك هى نهاية الرحلة ، يا لضعية العمر" (١١٧).

ويستمد شعور العجز هذا - فى الحلم - أصوله من عدم مقدرة الحالم التخلص من رغبته فى تحقيق حلمه أو قضيته فى الحياة ، وهذه المسألة تعد مفتاحا لفهم معاناة الشخصية - فى علاقتها بذاتها - بل إنها قد تكون إمارة تفصح لنا عن أوجه الشخصية ومدى تطورها الذاتى ، وقد يكون إشارة إلى التقهقر الذاتى يتعرض له حيال الواقع ، ويقول : "كنا مجموعة من الأصدقاء .. من مات منا فهو أحسن حظا ، فقد مات وهو لا يزال يحتفظ بأحلامه ، أما من بقى فهو يستعجل الرحيل ، فقد تهاوت أحلامه" (١١٨).

وتهاوى أحلام جيل بأكمله يبرر لسيادة النزعة العبثية - التى سادت فى هذه الفترة ، فقد غدا "كل شىء باطلا ، وقبض الريح ينذر بالموت ، وكل امرئ يفرض واقعه تحت ما يشاء من تبريرات .. ولم ينج صاحبنا من هذا الإحساس ، فقد نشر فى تلك الفترة كتاب "الأدب وتجربة البعث" ، ليؤكد أن صيحة العبث عند هذا الجيل هى بداية لمرحلة جديدة تعنى أن كل تلك السنين التى عاشها الإنسان حتى الآن ما هى إلا مرحلة تخطيط وقرع للأبواب ، مرحلة طفولته تصطنع المبررات" (١١٩).

ويدفعه هاجس العبثية هذا إلى كتابة الشاهد الثالث من هذا النص - بنفس المنطق العبثي ، فنراه يتحدث في كل شيء ، وعن أى شيء ، وفي فوضى وعبثية تعرى الأنا والآخر ، وكأن به هو الآخر - مثله مثل لطيفة الزيات في الشيخوخة - رغبة محمومة في تعرية الذات وهتك عوالمها ، يقول : "وجدت في عنترة صورة من أبى .. ووجه أبى مثل وجه الملك عبد العزيز ، كان وجهه طيبا وعليه بعض الأخاديد ، والوسطية مطمورة في داخلي ولا أدرى" (١٢٠) ، ويقول : "كان أبوه متدينا ، يصلى الجماعة .. وكان مزواجا يحب النساء ، وكان إذا امتلأ جيبه بالمال ، يسافر إلى مصر ، ويتردد على كازينو عايدة" (١٢١).

واللغة عبر هذا "الشاهد الثالث" بما تنطوى عليه من انقطاعات في السرد ، إنما تدل على أزمة نفسية غير محددة ؟ غير أنها تكشف عن العالم الباطن للكاتب بما ينطوى عليه من توتر وإحباط ؛ حيث ينعكس التخبط الذى يعاينه عبر مؤشر اللغة ، في صورة انقطاعات في السرد تماثل تلك الانقطاعات التى حدثت في النمو العاطفى والفكرى لشخصية كاتبها .. ، يقول : "المثقفون على قهوة ريش يتجرعون البيرة ، ويدخنون الشيشة ، ويصدرون مجلة "جاليرى" ، وزيتة يطنع العاهات ، وحميدة تترك زقاق المدق" (١٢٢).

غير أن سرده بضمير الغائب - بالتحديد بكلمة صاحبنا - حقق له مزيدا من التجرد ، حيث برأته من مظنة العجب ، أو التمجيد بالذات ، وفي الوقت نفسه أفصحت عن مدى تأثيره "بالأيام" : لطفه حسين ، فقد كان "شديد الإعجاب بطفه حسين ، يقرأ كل كتبه ، ويحاكى أسلوبه ، وينام فيكتب قصصا على غرار قصصه ، وتقمص طفله حسين ، فأخذ يتمرد على المشايخ حوله ، وعلى سيدنا فى القرية" (١٢٣).

وإن كان "طفه حسين" قد ابتعد عن التدين ، ربما لأنه - رآه - "لم يفرس شيئا من الفضيلة لا فى نفوس أصحاب الطرق ، ولا شيوخ الريف ، ولا "سيدنا" ولا طلبة العلم ، ولا أساتذته" (١٢٤) ، فإنه هو الآخر وجد نفسه وقد "قسا قلبه على الدين ، فأصبح لا يصلى ولا يصوم .. ولا يتساعل حتى عن السبب" (١٢٥) ، بل إنه "ضاق بكتب الفقه الصفراء .. ورأها أفكار بالية ، لأناس قد ماتوا وأصبحوا رميما" (١٢٦).

غير أن تطوره الذاتى - فيما بعد- منحه القدرة على التمرد على طه حسين ، وعلى نقد أساتذته ، وعلى والده عن قرب ، فغدا طه حسين فى نظره : "مسكين ، أصابه الكبر فلم ير فى أيامه غير نفسه ، وصغر عنده أبوه ، وأخوه ، وكل شيوخ القرية" (١٢٧).

وهو إزاء تقييمه هذا يصرح بأسمائهم ، ويصرح كذلك بأسماء الأماكن - لا يخفى شيئاً - وهو ما يقوى القيمة المكانية والتاريخية فى النص ، ليقترّب به من فن الترجمة الذاتية ، أكثر من كونه عملاً قصصياً ..

٣ - البناء

يصور الكاتب غايته من نص "شواهد ومشاهد" منذ البداية ، ويقول : "وكما تختلط حروف الشواهد بحروف المشاهد ، تختلط أيضاً الذكريات ، وهى ترتد بعيداً ، وكأعمدة التلغراف ، يراها المشاهد من نافذة قطار سريع" (١٢٨).

فالشواهد هنا أربعة ، وكل شاهد يتكون من عدد من المشاهد ، واختياره هذا القالب / البناء منحه الحرية فى المزج بين مذكراته ، ورسائله ، مشاهدته ، وذاكراته وقصصه ، وتأملاته ، وأحلامه ، .. وهو أثناء ذلك يقرب ، ويبعد ، ويستبقى ، ويرفض فى حرية أقرب إلى العبثية .

ويعكس هذا التقطيع السردى فى نسيج ذكريات الكاتب ، حال الانقطاع الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات ، ومن ثم أحدث فيها فجوات ، تنعكس على النسيج السردى فى النص ، وفى صورة تفتيت ، أو تشظ ..

وكان التمرکز حول الذات - هنا - يؤدى إلى عدم رؤيته العالم فى مجرد وموضوعية .. بل يراه فى ضوء الذات المنقسمة؟! ..

ولقد أثر هذا الانقسام الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات فى تفتيت الوعى ، والذى ظهر - على صعيد الوحدة الفنية لبناء هذا النص - فى صورة من الفوضى ، أو كسلسلة من الومضات والتتابعات الزمنية المشتتة (١٢٩).

وإذا كان الكاتب وعى مؤخرا بفقدانه ذاته : "أما تعرف أن الاهتمام بالذات هو تعبير آخر عن فقدان الذات" (١٣٠) ؛ فأنه سعى جاهدا لاستردادها ، بل وإعادة اكتشافها ؟

وهو فى رحلة سعيه هذا يتمثل ضرورة صياغة جديدة للوعى ، تقرن بين الوعى الفعلى ، والوعى الممكن .. أو بمعنى آخر نجده يحاول أن يقرن بين ما هو كائن ، وما هو مجاوز يمكن تحقيقه ، وذلك عبر حركة جدلية لما يراه كائنا من أوضاع ، وما هو ممكن لكنه لا يزال بعيدا ، ويصعب تحقيقه ..

لذا نراه يخرج من رحلة "ميثافيزيقية" - صوفية - من ذاته ، لتحقيق تجربة باطنة وروحية ، متخيلا - فى الشاهد الأخير - ملك الموت يحوم حول النافذة ، ويناقشه هذا الملك مبتدئا :

- "لماذا دعوتنى ؟

- إنى أريد أن أغادرها ، فقد عشت فيها ما عشت ، ولم أفهم منها شيئا .

وكافحت فيها ما كافحت ، ولم أقبض منها على شئ . طارت وراءه ، اخترق أجواز السحب ، حتى وصل إلى البوابة الكبرى ، بادره الحارس :

- من ؟

- عزرائيل

- من معك ؟

- عبد الحميد بن نفيسة .

- قل له يرجع ، فما زالت ورقته تقاوم الريح ، وقل له مكتوب فى صحائف أعماله ، إنه أضاع الكثير بسبب استعجاله وقل له هل تريد أن تضيع آخرتك بسبب تهورك؟" (١٣١).

ويترتب على رحلة الخروج هذه تحقيق رؤية كشفية للذات ، يتبعها تصور جديد للأننا وقد تم خلاصها بفعل هذا الكشف ..

فإن كان من قبل يقول : "يشهد صاحبنا أن ما قصر" ، غدا يواجه ذاته قائلا : أنك طيلة عمرك مشغول بتدعيم الذات .. أما تعرف أن الذين يستحقون الخلود هم من

يخرجون عن ذاتهم ، ويضحون بأنفسهم وأموالهم وأولادهم من أجل مبدأ ، يصيرون فيه جزءا من الكل ، وإن كان من قبل يشهد لذاته : كتبت الوسطية .. من أجل مبدأ يهم الكل ، فإنه الآن يحمل نفسه مسئولية تقصيره : "ولكنك لم تحمل السيف من أجل ما كتبت" (١٣٢).

وكأن رحلة سعيه هنا تمخضت عن مواجهة حقيقته للذات ، للكشف عن عوراتها ، وذلك لتحقيق المصالحة المنشودة معها ، بتعريتها والكشف عن حجبها (وذلك عبر كتابة هذا النص شواهد ومشاهد) .

وتبعا لهذا التطور الذى تحقق للذات نتيجة اكتشافها وكشفها ، فإنه سرعان ما يتحقق لها فعل الخلاص ، وذلك عبر هذه المصالحة التى تجسدت له فى حلم البشارة : "انتزاع الملاك ، علة سوداء ، مرة ، ثم طوح بها بعيداً " .

وعلى أثر هذا الخلاص / البشارة نجده قد "استيقظ من نومه ، وقلبه يغرد بين جنبه كعصفور وليد" (١٣٣).

تعقيب

مقارنة بين النصين

تشارك "لطيفة الزيات" ، و"عبد الحميد إبراهيم" فى النصين السابقين فى مواطن ، أهمها : أزمة الجنس والحب وما تعكسه هذه الأزمة من إعاقاة للتطور الذاتى ، وانعكاس هذه الأزمة على النصين فى صورة إنقطاعات / فجوات فى السرد بالنص .

وبينما كففت هذه الأزمة من القدرات الإبداعية للمرأة / لطيفة الزيات ، نجدها وقفت عند الرجل عند حدود التأزم الوجودى "وكأن فى داخله لجاما" . وهذا يفسر النتيجة التى وصل إليها "عفيف فراج" فى كتابه "الخوف من الحرية" فى كون : "أن معظم الكاتبات وقفن عند حدود النص الأول والثانى فقط وتوقفن غالبا" (١٣٤).

غير أن الكاتبين يشتركان فى رغبة الخلاص الفردى عبر رحلة استعادة الذات وما يتطلبه هذا الأمر من مواجهة ، وتعرية ، وكشف ، بل ومحاولات ذاتية دائبة للخروج من الداخل بهدف التحرر ، وتحقيق فعل التطهر .

الهوامش

(١) يعنى أرييل فروم بـ اللغة المنسية فى كتابه اللغة المنسية مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير بأنها : "اللغة الجامعة الوحيدة التى استطاع الجنس البشرى أن يبلورها ويجعلها واحدة بالنسبة لكل الحضارات ، وعلى مر التاريخ .. غير أن الإنسان نسى هذه اللغة . والحقيقة أنه نسيها أثناء يقظته لا أثناء منامه .. ولهذه اللغة ، إذا جاز القول ، قواعد ونحوها الخاصة بها . فينبغى أن نفهمها إذ أن فهمها يجعلنا نضع أيدينا على مصدر من أغنى مصادر الحكمة . وأعنى بها الأسطورة . كما أن هذا الفهم يضعنا على صلة بأعمق الركائز التى تقوم عليها شخصيتنا .. إنه مشترك من حيث مادته ، ومن حيث صورته ، بين أبناء البشرية جمعاء" انظر (ص ١١ - ١٥) (المركز الثقافى العربى - بيروت - ط ١ - ١٩٩٢) .

(٢) اللسانية فى خطاب التحليل النفسى : د. مارى زيادة ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، ع ٢٣ ، كانون الثانى ١٩٨٣ .

(٣) نفسه ، ص ٦٧ .

(٤) نفسه ، ص ٦١ .

(٥) نفسه ، ص ٦١ .

(٦) انظر " جاك لاكان بين التحليل النفسى والبنوية ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، ص ٨٣ ، مركز الإنماء القومى - بيروت - عدد ٢٣ كانون الأول ، ١٩٨٢ ، جاك آلان ميلر .

(٧) هكذا قرر "جاك لاكان" حين أعاد تقييم اللاوى ، ونظر إليه على أنه يتكون كما اللغة ، وبهذا رد "لاكان" على الفلاسفة الذين انتقدوا هذا التحليل لأنه لا يحترم مبدأ أن الفكر يسبق اللغة . وبهذا فإن "لاكان" لم يطور النظرية الفرويدية فحسب ، وإنما جعلها قابلة للتكيف مع دراسات الذاكرة .

(لمزيد من التفاصيل راجع مجلة الثقافة النفسية ، هيئة التحرير ، مقال نظريات حديثة فى الأحلام ص ١١٣ ، عدد ٥ مجلد ٢ - كانون الثانى ١٩٩٠ .

(٨) انظر : جاك لاكان بين التحليل النفسى والبنوية : آلان ميلر .

(٩) انظر ص ٦١ ، مقال "اللسانية وخطاب التحليل النفسى عند جاك لاكان" : د. مارى زيادة ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، مركز الإنماء القومى - بيروت ، العدد ٢٣ ، كانون الأول ١٩٨٣ .

(١٠) "جاك لاكان وبناء اللاشعور" : د. أحمد أبو زيد ، مجلة العربى ، جمادى الآخر ١٤٠٢ - أبريل ١٩٨٢ .

(١١) انظر : اللغة المنسية مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير : أريك فروم (المركز الثقافى العربى - بيروت - ط ١ - ١٩٩٢) ترجمة حسين فييس .

- (١٢) "الأحلام والرموز الحلمية" ك.د. مصطفى زبور ، مجلة الثقافة النفسية ، عدد ٩ - مجلد ٢ - كانون الثاني . ١٩٩٢ م .
- (١٣) "اللسانية وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان" :د. ماري زيادة ، ص ٦١ ، مجلة الفكر العربي المعاصر .
- (١٤) التكتيف : التعريف . انظر الصفحات القادمة من هذه الدراسة .
- (١٥) النقلة : التعريف . انظر الصفحات القادمة من هذه الدراسة .
- (١٦) الجدلية العقلانية عند "لاكان" : د. عدنان حب الله ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد ١٦ ، تشرين الأول ١٩٨١ .
- (١٧) نفسه ص ٧ .
- (١٨) نفسه ، ص ٨ .
- (١٩) نظريات حديثة في الأحلام : هيئة التحرير ، مجلة الثقافة النفسية ، عدد ٥ ، مجلد (٢) ، كانون الثاني ١٩٩٠ .
- (٢٠) نفسه .
- (٢١) نفسه ، ص ١٥ .
- (٢٢) نفسه .
- (٢٣) نفسه ، ص ١٧ .
- (٢٤) نفسه ، ص ٦٦ .
- (٢٥) الأحلام والرموز الحلمية ، د. مصطفى زبور ، مجلد الثقافة النفسية ، ع ٩ ، م ٢ - ١٩٩٢ .
- (٢٦) انظر : الجدلية العقلية عند لاكان ، ص ٥٧ .
- (٢٧) انظر : نظريات حديثة في الأحلام ، ص ٦٤ .
- (٢٨) انظر : تفصيل هذه الآليات ، بحث ، نظريات حديثة في الأحلام ، هيئة التحرير ، ص ١١٤ ، مجلة الثقافة النفسية ، عدد ٥ - م ٢ كانون الثاني ١٩٩١ .
- (٢٩) انظر : تفاصيل هذه الوسائل التعبيرية بكتاب : الأحلام تفسيرها ودلالاتها : نيريس دي ، تعريب وتعليق وإضافة د. محمد منير مرسى (عالم الكتب - القاهرة - د : ت) ص ٤٢ - ٤٧ .
- (٣٠) تفسير الأحلام لفرويد : محمد جمال الدين حسن ، مجلة الرسالة والرواية ، عدد ٧١٩ ، السنة ١٥ ، ١٩٤٧/١٤ .
- (٣١) تتفق الباحثة - عبر هذه الدراسة - مع هذا الرأي ، انظر هذا الرأي د. عبد الفتاح سلامة : الأحلام والتحليل النفسي بين فرويد وابن سيرين ، مجلة الرسالة ، ع ٢٨ ، ١٩٣٤/٣/٢٦ ، ص ٤٩٢ ، ٤٩٣ .
- (٣٢) أشير هنا بأنني اعتمدت في فك رموز الأحلام الخاصة بنصوص السيرة المختارة لهذا البحث - كدراسة تطبيقية على طريقة ابن سيرين ، وفرويد ، نظرا لاتفاقهما في فهم كثير من كود رموز الأحلام .
- (٣٣) انظر : د. ماري زيادة : اللسانية وخطاب التحليل النفسي عند "جاك لاكان" ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ع ٢٣ ، كانون الثاني ، ١٩٨٢ م .
- (٣٤) اللغة المنسية ، ص ١٤٧ .

- (٣٥) الشيخوخة : لطيفة الزيات ، ص ٣٣ .
- (٣٦) انظر : ابن سيرين : تفسير الأحلام الكبير ، ص ٢٦٧ (دار الكتب العلمية - بيروت - ط ١ - ١٩٩١) .
- (٣٧) الشيخوخة : لطيفة الزيات ، ص ٣٣ .
- (٣٨) لطيفة الزيات : الشيخوخة ، ص ٢٤ .
- (٣٩) نفسه ، ص ١٠١ - ١٠٢ .
- (٤٠) نفسه ، ص ١٠٣ .
- (٤١) نفسه ، ص ٩٩ .
- (٤٢) نفسه ، ص ٩٦ - ٩٧ .
- (٤٣) نفسه ، ص ٩٩ .
- (٤٤) نفسه .
- (٤٥) نفسه ، ص ٥١ .
- (٤٦) نفسه ، ص ٩٨ .
- (٤٧) نفسه ، ص ٤٢ .
- (٤٨) نفسه ، ص ٩٩ .
- (٤٩) نفسه ، ص ٤٦ .
- (٥٠) انظر ذاك ص ٩٩ .
- (٥١) نفسه ، ص ٢٤ .
- (٥٢) نفسه ، ص ٢٤ .
- (٥٣) نفسه ، ص ٥٤ .
- (٥٤) نفسه ، ص ٣٣ .
- (٥٥) نفسه ، ص ٤٦ - ٤٧ .
- (٥٦) نفسه ، ص ٥٢ .
- (٥٧) نفسه ، ص ١٠٨ .
- (٥٨) الشيخوخة ص ٨٦ .
- (٥٩) نفسه ، ص ٢١ .
- (٦٠) صورة الرجل في القصص النسائي : سوسن ناجي ، ص ٧٥ (الأهرام للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٤) .
- (٦١) الشيخوخة ، ص ١٠٢ .
- (٦٢) نفسه ، ص ٨٨ .
- (٦٣) نفسه ، ص ٢٨ .
- (٦٤) نفسه ، ص ٢٠ .

- (٦٥) نفسه ، ص ٢١ .
- (٦٦) نفسه ، ص ١٠٦ .
- (٦٧) نفسه ، ص ٢٨ .
- (٦٨) راجع كتاب : يحيى عبد الدايم : "الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث" ، مفهوم الترجمة الذاتية بمعناها الفنى الحديث . (دار إحياء التراث العربى - بيروت - ١٩٧٥) .
- (٦٩) صورة الرجل فى القصص النسائى ، ص ٢٤٥ ، ٢٤٦ .
- (٧٠) هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب ، ص ٦٧ . (القاهرة - مؤسسة سجل العرب - ١٩٧٢) .
- (٧١) الشيخوخة ، ص ٢١ ، قصة البدايات .
- (٧٢) صورة الرجل ، ص ٢١٦ .
- (٧٣) شواهد ومشاهد : د. عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتاب الثقافة الجديدة - القاهرة - ١٩٩٦ ، ص ١٦ .
- (٧٤) نفسه ، ص ٧٥ .
- (٧٥) نفسه ، ص ١٦ .
- (٧٦) نفسه ، ص ١٦ .
- (٧٧) نفسه ، ص ٨٧ .
- (٧٨) نفسه ، ص ٩٩ .
- (٧٩) انظر : نفسه ، ص ٩٩ - ١٠٠ .
- (٨٠) نفسه ، ص ٨٨ .
- (٨١) نفسه ، ص ٨٧ - ٨٨ .
- (٨٢) نفسه ، ص ٨٩ .
- (٨٣) نفسه ، ص ٤٣ .
- (٨٤) نفسه ، ص ٤٣ .
- (٨٥) نفسه ، ص ٥٤ .
- (٨٦) نفسه ، ص ٨٩ .
- (٨٧) نفسه ، ص ١٠١ .
- (٨٨) نفسه ، ص ٥٤ .
- (٨٩) نفسه ، ص ٦٧ .
- (٩٠) نفسه ، ص ٦٧ .
- (٩١) نفسه ، ص ١٠١ .
- (٩٢) نفسه ، ص ١٠٢ .
- (٩٣) نفسه ، ص ١٦٣ .
- (٩٤) نفسه ، ص ١٥١ .

- (٩٥) نفسه ، ص ١٥٨ .
- (٩٦) نفسه ، ص ١٦٥ .
- (٩٧) تفسير الأحلام الكبير : محمد بن سيرين - دار الكتب العلمية ، ط ١ - ١٩٩١ - بيروت ، ص ٤٥ .
- (٩٨) نفسه ، ص ١١٦ .
- (٩٩) نفسه ، ص ١٥٨ .
- (١٠٠) نفسه ، ص ١٤٨ .
- (١٠١) نفسه ، ص ٥٩ .
- (١٠٢) نفسه ، ص ٥٨ .
- (١٠٣) نفسه ، ص ٥٩ .
- (١٠٤) نفسه ، ص ٩ .
- (١٠٥) نفسه ، ص ١٠ .
- (١٠٦) نفسه ، ص ٣٩ .
- (١٠٧) نفسه ، ص ٢٥ .
- (١٠٨) نفسه ، ص ١٤٨ .
- (١٠٩) نفسه ، ص ١٤٩ .
- (١١٠) انظر : نفسه ، ص ١٤٢ .
- (١١١) نفسه ، ص ٥٢ .
- (١١٢) نفسه ، ص ٤٢ .
- (١١٣) نفسه ، ص ١٦٣ .
- (١١٤) نفسه ، ص ٥٩ .
- (١١٥) نفسه ، ص ٩٦ .
- (١١٦) نفسه ، ص ١٢٨ .
- (١١٧) نفسه ، ص ١٣١ .
- (١١٨) نفسه ، ص ١٢٤ .
- (١١٩) نفسه ، ص ٤٠ .
- (١٢٠) فن السيرة : إحسان عباس ، دار الشروق - الأردن - ط ٦ - ١٩٩٢ ، ص ١٣٣ .
- (١٢١) انظر شواهد ومشاهد : عبد الحميد إبراهيم ، ص ٣٦ - ٢٧ .
- (١٢٢) نفسه ، ص ٢٦ - ٢٧ .
- (١٢٣) نفس ، ص ١١٦ .
- (١٢٤) نفسه ، ص ٥ .
- (١٢٥) نفسه ، ص ١٤٨ .
- (١٢٦) نفسه ، ص ١٤٧ .

- (١٢٧) نفسه ، ص ١٥٨ .
- (١٢٨) نفسه ، ص ١٤٨ – ١٤٩ .
- (١٢٩) يظهر هذا جليا في الشاهد الثالث ، خاصة ، من حيث اتباع وسائل عديدة منها المونولوج ،
التداعي الحر ، تيار الوعي بمستوياته ، اللغة الشعرية ، الخواطر ..
- (١٣٠) نفسه ، ص ١٤٨ .
- (١٣١) نفسه ، ص ١٦٥ .
- (١٣٢) نفسه ، ص ١٦٥ .
- (١٣٣) نفسه ، ص ١٠١ .
- (١٣٤) انظر : عقيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، (بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة
الثانية - ١٩٨٠) .

الوعي بالكتابة وتأنيث النص

في "فوضى الخواس"

لأحلام مستغانمي

يتسم نص "فوضى الحواس" : "أحلام مستغانمي"^(١) بالوعى ، وهو وعى يبدأ من الوعى بالآنا والآخر ، ثم الوعى بالاستلاب وجوهر البعد التاريخى ، وأخيراً الوعى بالكتابة وجدل الاختلاف . وهى وعى يسعى حيثياً ليتبوأ موقع الصدارة فى النص ، موقع المبادرة والسؤال ! .

والوعى بالكتابة هو ما يتوج النص ، وهو يوازى الوعى بالأنوثة ، والوعى بالآنا ، لأنه يشكل "البطل الرئيسى ، فى الواقع ، فى مواجهة الموت"^(٢) .. الأنوثة كما الكتابة ليست عزاء على الإطلاق ، لأنها تذكر دائم به^(٣)!

واللغة هنا هى خط الدفاع الأول ، الذى تتدفع به (الكاتبة / البطلة) لإعلان الأنوثة التى استردت هويتها ، وامتلكت الوعى القادر على ترويض الآخر ، واحتلال مملكته .

والتصريح بحضور الوعى يوازى حضور القدرة على المبادرة بالحب ، يوازى حضور القدرة على السؤال ، يوازى حضور القدرة على الكتابة !..

الوعى وتأنيث النص

"أنا التى دخلت معه هذه المبادرة اللغوية
ككاتبة تحترف الكلمات ، وترفض أن يهزمها بطل
فى عقر دارها ، وفى كتاب هى صاحبتة ، ها أنا
أهزم أمامه شوطاً بعد آخر ، وأتورط معه سؤالا
بعد آخر"^(٣).

فى هذا النص تنشأ علاقة حميمة بين الكاتبة واللغة ، علاقة تكون فيها هى الفاعل ، المهمين على مقادير النص ، ويكون الآخر / الرجل هو المفعول الذى يتأخر عن مواقع الصدارة المعتادة . ويتم تدعيم هذه العلاقة عبر فعل التوحد بين البطلة (أحلام / حياة) وضمير المتكلم / الراوى .

واللغة هنا هي مركز الخطاب ، تعيش معها ، وبها الكاتبة ، وتصدر إليها خطابها ، تقول : "هي مازالت أنثى التداعيات تخلع وترتدى الكلمات عن ضجر جسدي .. على عجل ... تكسو كلمات اللقاء بالتردد بين سؤالين .. تحاول كعادتها أن تخفى بالثرثرة بردها أمامه ... فلماذا تخلى عنها ذات يوم بين جملتين ورحل؟" (٤) .

فالرجل يصير هنا مادة لغوية / مكتوباً ، وفعل الكتابة يصبح آلية تنفس وهروب ، بل وأداة خروج على الواقع ، تقول : "ورغم ذلك أمضى .. دون أن أدري أن الكتابة ، التي هربت إليها من الحياة ، تأخذ بي منحنى انحرافيا نحوها ، وتزج بي في قصة ستصبح ، صفحة بعد أخرى ، قصتي" (٥) .

واللغة قد تصير أداة عشق ، بل أن الرواية برمتها تبدو مجرد "صياغة لخطاب العشق من وجهة نظر العشوقة ، ومن هنا فإن الأحداث لا تكون محور النص ، بقدر ما تتقدم اللغة ذاتها لتكون مركز الخطاب ، وتتصدر الحكمة" (٦) .

تقول : "ذلك الكائن الحبري الذي خلقته منذ عدة سنوات ، ثم نسيت داخل كتاب (رواية ذاكرة الجسد) ، ألقيت به إلى جوف مطبعة كما تلقى بجثة إلى البحر ، بعد أن نثقلها بالصخور ، حتى لا تعود إلى السطح ، ولكنه عاد" (٧) .

والكاتبة (البطلة / الراوية) تقرر بفعل التخيل أو التخييل هنا ، في تحويلها الواقع إلى خيال ! أو بتحويلها الرجولة في النص إلى مجاز / كائن حبري ، تقول : "رجل نصفه حبر ، ونصفه بحر ، يجردني من أسلتي ، بين مد وجزر ، يسحبني نحو قدرى . رجل نصفه حياء .. ونصفه إغراء ، يجتاحني بحمى من القبل . بذراع واحدة يضمني . يلغى يدي ويكتبني .. يتأملني وسط ارتباكى . يقول :

- إنها أول مرة أطل فيها من نافذة الصفحة لأتفرج على جسدك .. دعيني أراك أخيرا أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات ، يطمئنني :

- لا تحتذى بشئ ، أنا أنظر إليك في عتمة الحبر ، وحده قنديل الشهوة يضئ جسدك الآن . لقد عاش حبنا دائما في عتمة الحواس" (٨) .

هكذا يتحول الرجل إلى حالة لغوية / مكتوباً ، كما تتحول العلاقة معه إلى تخيل ، حيث تتبادل معه المواقع ، فتتخذ هي مواقع الحركة ، والمبادرة ، والكلام ، بينما يربأ هو إلى مواقع السكون ، والصمت ، والانتظار !

تقول : "هو رجل يشئ به سكوته المفاجئ بين كلمتين ، ولذا يصبح الصمت معه حالة لغوية"^(٩).

ورغم ما تحتويه تلك الملامح من هدوء وألف للرجل ، فإن الكاتبة تعود وتكمل ملامحه - الكامنة في لغته - فتبدو لنا معالم أخرى تماماً ! تقول : "هو رجل اللغة القاطعة كانت جملة تقتصر على كلمات قاطعة للشك ، تراوح بين طبعاً ، وحتماً ، يوماً ، وقطعاً ... تذكر أنه يوماً قطع المكاملة فجأة ، بإحدى هذه الكلمات المقصلة .. كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة"^(١٠).

فالملامح هنا تبدى معانى القوة والقسوة واليأس ، وهي ملامح تتناقض والملاحم الأولية والتي بدت له قبل أن يتكلم !

واللغة - أيضاً - قد تصبح أداة تدمير ومبارزة ، تقول : "أنا التي دخلت معه هذه المبارزة اللغوية ككاتبة تحترف الكلمات ، وترفض أن يهزمها بطل في عقر دارها ، وفي كتاب هي صاحبه ، ها أنا أهزم أمامه شوطاً بعد آخر ، وأتورط معه سؤالاً بعد آخر!"^(١١) "لم أعد أعرف الفاصل بين الكتابة والحياة .. وإذا بى أمام رجل خلقتة ، وشوّهته بنفسى"^(١٢).

لكن المفارقة هنا تبدو في أين يصير هذا المبارز المشوه معشوقاً : "كان عجبى الوحيد أن أتعلق بهذا الرجل بالذات ، من بين كل ما خلقت من أبطال ، وأن يقع بيغماليون في حب تمثال خلقه بيده ... فهذا الأمر يبدو منطقياً كما جاء في الأسطورة ، أما أن يحب نحاس التمثال الذى أخفق في خلقه ، ويحب الروائي البطل الذى شوّهه بنفسه ، فهناك تكمن الدهشة"^(١٣).

هكذا تحتال الكاتبة / (البطلة / الراوية) بالمفارقة وبالمجاز لاغتيال سلطة الرجل ، ففي اللحظة التي تنوب فيها عشقا ترجئه إلى المواقع الخلفية من النص ، تحوله إلى مادة لغوية ، وتقوم ببتتر ذراعه !

والاحتياال هنا كامن فى فعل المفارقة بين : خطاب العشق والتعلق برجل تحمل له - فى داخلها مشاعر إجرامية يقول لها : "لقد مارست دائما بجدارة صلاحيات الحب فى التدمير ! تقول : بل مارست صلاحيات الكاتب فى التخيل ليس أكثر" (١٤).

والكاتبة هنا حين تقر بفعل التدمير - كبطلة - وفعل التخيل - ككاتبة - إنما تسعى جاهدة لتأنيث لغة النص ! فالسرد يتشكل فى يديها فى سلاسة ، ويصير عجينة طيبة ، وهى لعبة تراها "تناسبها تماما ، هى المرأة التى تقف على حافة الشك ، ويحلو لها أن تجيب" ربما "حتى عندما تعنى" نعم " ، و "قد" عندما تقصد "لن" . كانت تحب الصيغ الضبابية" (١٥).

وتلك هى لعبة المرأة - فى الواقع - والتى تهدف منها إلى كمال السيطرة على الرجل - فهى تقول نعم فى الوقت الذى تقول فيه لا . وتبتعد فى الوقت الذى ترغب فيه من الاقتراب . والكاتبة هنا أنتى تعى اللعبة ، بل وتعرف اللغة وتتقن الكتابة . وهذا ما استجد لها كامرأة ترغب فى احتلال مملكة الرجل ، بل وتعرب عن رغبتها الضمنية فى إقلاعه عنها ، تقول : "هى امرأة تجلس على أرجوحة" ربما "فكيف للغة أن تسعهما معا"؟ (١٦).

وهى حين تستنكر منه صنيعه باللغة - "لماذا حول العالم كلمات قاطعة ، والحب كلمات متقاطعة ، يصعب على أية امرأة أن تجاريه فيها ..؟" (١٧) - إلا أنها تعاود أو تراجع موقفها الراض بالنفى ، تقول : "أحب كل ما تقول ، ربما لأننى مأخوذة بغموضه" (١٧) "تمنيت سرا لو كان هذا الرجل لى . لأنه على قياس صمتى ولغتى . وهو مطابق لمزاج حزنى وشهوئى" (١٨).

وتلك هى المرأة التى ترغب فى السيطرة على الرجل ، وهى الكاتبة (نفسها) التى تعمل على الهيمنة على النص " وتخليص اللغة من فحولاتها التاريخية" (١٩) بإحلال لغة جديدة تتناسب وأنوثتها القادمة ! والتى ترغب فى تحرير مملكة اللغة تقول : "نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه ، وما سرق خلصة منا" (٢٠) ، نحن نكتب لنتنتهى منهم" (٢١).

إن العلاقة الحميمة بين الكاتبة واللغة تتجاوز نقد الآخر إلى نقد الذات ، ونقد النص المكتوب ، أو مراجعته (Revision) تقول : "الرواية اغتصاب لغوى ، يرغم

الروائي فيها أبطاله على قول ما يشاء^(٢٣). ولكنها تراجع كتابتها نقديا ، وتقر بينها ونفسها : "كُتبت أخير نصا جميلا ، والأجمل أنه خارج ذاتي ، وأنتى تصورت فيه كل شئ ، وخلقت فيه كل شئ ، وقررت أن لا أ تدخل فيه بشئ . وأن لا أسرب إليه بعضا من حياتي ، وهذا في حد ذاته إنجاز أدهشني"^(٢٣).

والتقريرية هنا توشى بالإصرار على تعرية العلاقة بين الكاتبة والنص . وهي تقريرية مقصودة لذاتها تهدف إلى البوح أو التطهر الذي يعتمد إلى إطلاق صراح الذات من الداخل ، أو الكلمة الأسيرة من الفم . وهذا ما حرمت منه المرأة / الكاتبة قديما وحديثا ، خوفا من مجتمعها ، أو من "القراء الذين لا يريدون أن يفرقوا بين التجربة الشخصية ، والتجربة الفنية لاسيما إذا كانت كاتبها امرأة ، ويعتبرون الاثنين شيئا واحدا"^(٢٤).

والكاتبة حين تعرى مثل هذه العلاقة ، وحين تكتب بهذه العفوية التي تصل إلى حد الاعتراف ، إنما تدخل - بنصها هذا - منطقة جديدة من الأدب ، منطقة يتجاوز فيها التقرير مع الإيحاء بهدف تأسيس خطاب نقىض ، ينطلق من وعى ضدى يتصدى لخطابات القوة أو الهيمنة ليكشف عن أساليبها فى المراوغة ، وفى القمع ، وتزييف الوعى . تقول : "أتعبنى البقاء عاما على قيد الكتابة ، بحجة أنها وسيلتى الوحيدة للبقاء على قيد الحياة ، ليس فقط لأن الكاتبة هى الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة ولكنها فى هذه البلد هى التهمة الأولى التى تفقد بسببها حياتك"^(٢٥) .. "هذه مدينة لا تكتف بقتلك يوما بعد آخر ، بل تقتل أيضا أحلامك ، وتبعث بك إلى مخفر لتدلى بشهادتك فى جريمة أوصلتك إليها الكتابة"^(٢٦) "لأنه زمن الانحراف نحو الشر"^(٢٧).

فالمدينة هنا قسنطينة الجزائر / الوطن ، والهيمنة القائمة فى تلك المدينة ممثلة فى النظام العسكرى ، والطائفة الأصولية من الشعب ، وكلاهما متطرف فى قمعه لكل بادرة خروج كليهما على الآخر ، لكن القمع لا يشمل الشارع الجزائرى فحسب ، بل له جنوره التى تمتد داخل الأسرة الجزائرية ، وكما حلت الفوضى والفساد بين تلك القوى ، كان المربود على المواطن والشعب الجزائرى .

فأخو حياة / أحلام (ناصر) يمثل الشق الأصولي المتطرف غير القادر على خلق الحوار الجدلي بينه وبين الآخر ، وتتلخص علاقته معها في : الخصومة أو الشجار ، بينما الزواج ، يمثل الشق العسكري الذي يهيمن على مقاليد القوة والسلطة ، ويجمل حياته بالزواج منها (كائنة لأحد شهداء الثورة) ..

تقول : "أتوقع أن زوجي قد ولد بمزاج عسكري ، وحمل السلاح قبل أى شئ ، فأين العجيب أن يكسرنى أيضا دون قصد .. كنت أمضى نحو عبوديتي بمشيئتي ، ومن الأرجح دون انتباه لم يترك في حياتي مساحة حرية ، يمكن أن يتسلسل منها أحد ، فقد سطا على كل الكراسي ، دون أن يشغل أحدها بجداره" (٢٨) !.

وتواصل الاعتراف الذي لا يبرئ النفس من المسؤولية ، تقول : "بدأت علاقتنا بانبهار متبادل ويعنف التحدى المستمر ، كان لابد أن أتوقع أن العلاقة العنيفة هي علاقات قصيرة بحكم شراستها ... تنبّهت بعد ذلك ... إلى أن رتبته العسكرية لم تكن تعينى بوجاهتها ، وإنما لكونها استمرارا لذاكرة نضالية نشأت عليها ... كنت أرى في قامته الوطن ... واحتفائي به إكراما للذاكرة" (٢٨).

والكاتبة هنا أسيرة لذاكرتها ، أو عقدتها في الماضي ، حين خطت بإرادتها نحو فخ هذا الزواج ، لكنها تعي أخيراً الخطأ أو مبعث الخطأ الناتج عن عقدة الماضي / الذاكرة ، تقول : "كم مر من الوقت قبل أن اكتشف حماقة خلطى عقدة الماضي ... بالواقع المضاد" (٢٨) وخطأ الخلط هنا كامن في الدمج بين هذا الزواج والوطن ، تقول : "كنت أرى في قامته الوطن بقوته وشموخه وفي جسده الذى عرف الجوع والخوف والبرد ، خلال سنوات التحرير ، ما يبرر اشتهاى له .. واحتفائي به إكراما للذاكرة" (٢٨).

فالذاكرة هنا مشحونة بشجون النضال الوطنى ، أما هو فواقع مضاد لأنه سارق وخائن لأحلام الوطن .. أحلامها !

هكذا تكون الذاكرة طريقا وعرا يقلب الساحر على السحر لأنها كشف للمخبأ من حقائق ، وتعتمد للظاهر من وقائع . أو هي عمل مضاد لفعل الكتابة ؛ لأن ما تكشفه

الكتابة تلغيه الذاكرة . إنها مسعى ضمنى لقمع نوايا الكاتب ؛ لأنها تقوم على إبراز الكامن والمضمر ، كي يحل محل الظاهر والمعلن !..

الوعي بالكتابة

"أتحدى القتلة شاهرة التهمتين اللتين
جمعتها : تهمة الأنوثة ، وتهمة الكتابة . تلك التي
كانت تحدياً صامتاً فى يدي ودفترى مغلقة على
قصة . الكتابة فيها هى البطل الرئيسى" (٢٩).

فى هذا النص تنثى للكتابة أن تكون فاعلة ، والفعل هنا هو الكتابة ، تقول : "منذ
البدء خلقت لأكون كائناتاً من ورق وحبر" (٣٠) !.

وتواصل الاعتراف : "كنت كاتبة بنزعات إجرامية ، تجلس كل مساء إلى مكتبها ،
وبدون شعور بالذنب تقتل رجالاً لا وقت لها لحبهم وآخرين خطأ أحببتهم ، تصنع لهم
أضرحه فاخرة فى كتاب ، وتذهب للنوم" (٣١).

وممكن الجريمة هنا يمكن فى سطوها المسلح بالكلمات على اللغة (مملكة الرجل) ،
خاصة وقد امتلكت الحجة / السؤال ، وغدت "ذات نصوصية تؤلف وتكتب بل وتبادل
الرجل لغة بلغة" (٣٢).

وفى إطار هذه النزعة الاجرامية تم تحويل الرجل إلى مكتوب ، حينئذ تم تحرير
اللغة من سلطته "ومثلما يحدث فى كل حالة تحرير ، فإن المتحررة (اللغة) توا تصبح
بطلة وتنتشى بطولتها الصابرة عن حريتها الجديدة بعد استعمار طويل . وهذا الكاتب
الفاعل صار مكتوباً مفعولاً به ، مما رفع سلطانه عن النص ، فصارت اللغة حرة من
جهة ، وصار للمرأة مجال لأن تداخل الفعل اللغوى ، وتصبح فاعلة فيه" (٣٣).

تقول : "منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة ، وكانت النساء حولي ممثلات
بأجوبة فضفاضة ... كنت أنتى القلق ، أنتى الورق الأبيض ، والأسرة غير المرتبة ،

والأحلام التي تتضج على نار خافته ... أنتى عبايتها كلمات ضيقة ، تلتصق بالجسد ،
وجمل قصيرة لا تغطى سوى ركبتى الأسئلة^(٣٤).

من ثم تصبح اللغة هنا هي البطل الحقيقي للنص ، ويصير التوحد بين الكاتبة
واللغة ، أو بين الذات الأنثوية واللغة التي صارت أنتى - على يد هذه الكاتبة - أو بين
"الأنتى خارج النص والأنتى التي فى داخل النص . ولم تعد المرأة مجرد مادة من
مواد اللغة ، ولكنها صارت المؤلفة والبطلة ، ليست مجرد فتاة غلاف ، وإنما هي
جوهر النص ونسج الخطاب اللغوى"^(٣٥).

إن العلاقة الجديدة هنا هي بين المؤلفة "أحلام مستغانمي" والبطلة أحلام/
حياة^(٣٦) ومثل هذا التوحد فى الاسم ، يوشى بعلاقة جديدة قوامها الاتحاد العضوى
بين الاثنتين ، تقول : "كيف لى بعد الآن أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتى ،
والروائى لا يروى فقط ، لا يستطيع أن يروى فقط ، إنه يزور أيضاً . بل إنه يزور فقط ،
ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام"^(٣٧).

إن وعى الكاتبة هنا يتجاوز الوعى بالكتابة إلى الوعى بالنقد ، من حيث إن "تصدير
النص باسم المؤلف لم يعد رمز لأبوته للنص ، وليس ذلك يميزه . فالمؤلف ليس هو البداية
لنص ولا هو غاية له ، ولكن المؤلف يستطيع أن يزور النص كضيف عليه فقط"^(٣٨).

"وهنا هو مبدأ" رولان بارت "فى كتاباته"^(٣٩) ، والكاتبة على وعى أيضاً برولان
بارت ، بل إن اسمه يرد فى النص"^(٤٠).

إن حضور المؤلفة فى نصي : "ذاكرة الجسد" ، و"قوضى الحواس" بنفس الاسم ،
ونفس الشخصية ، ونفس الرؤية ، يكاد يكون" أمراً مصيرياً فى النص ، فيه تتقرر
أنوثة النص ، وأنوثة اللغة ، وهذا ما أوجب توحيد اسم المؤلفة مع اسم البطلة (أحلام)
وتحقق من خلال هذا التوحيد دلالة عضوية مصيرية"^(٤١).

وهذا يحيلنا إلى "التناص"^(٤٢) فى هذا النص ، والنص الأسبق له : ذاكرة الجسد
(لنفس المؤلفة) . بل إن "قوضى الحواس" يعد امتدادا طبيعيا لنص ذاكرة الجسد.

فهناك ثمة وحدة عضوية تجمعها ترجع إلى جنور الشخصيات ، ومنهج الكتابة إلا أن هناك ثمة فواصل بينهما فى الأحداث ، تجعل لكل نص ذاته المستقلة .

إن الاختلاف بين هذين النصين ، وكأن الثانى إرجاء واختلاف^(٤٣) للأول ، يفتح أفقا جديدا لفهم النص ، وفهم معنى الكتابة التى قصدت إليها المؤلفة عبر النصين من حيث هى حضور تضيف وعيا جديدا بالنص ، وعيا لا يفهم النص إلا من خلال تناصه الذى ينسرب فيه الاختلاف والإرجاء ، كما ينسرب النسج فى لحاء شجرة سحرية لا تكف عن التحول والتغير^(٤٤).

ويمكن القول بعبارة أخرى أن نص "ذاكرة الجسد" يعد نصاً منفتحاً لتلقى نص فوضى الحواس " ، كما أن نص فوضى الحواس يعد هو الآخر نصاً منفتحاً لتقبل نص آخر ، لأن كليهما يحمل خاصية "تنتقل بها الكتابة بواسطة لازمتى الاختلاف والإرجاء إلى حضور مغاير ، وهو حضور يجعل من مكان الكتابة - كما يشير "رولان بارت" - مكانا للارتحال فى أفق لا يحد"^(٤٥) وهذا الأفق هو الذى جعل نص ذاكرة الجسد مفتوحا ، لتلقى نص "فوضى الحواس".

إن وعى الكاتبة بالكتابة سرب إلى لا وعيها أهمية قلب الخطاب لاستعادة الأنوثة له . وفى إطار منظومة قلب الخطاب يتغير موقع الرجل من موقع السؤال إلى موقع الإجابة ، يقول : "تصورى .. كنت أريد منك أجوبة لا أكثر ولكن الحياة كانت تعد لى بوراً معاكساً ... انقضى هذا الكتاب وأنا أرد على أسئلتك ... أعتقد أنك كنت تكتبين لقلب الأشياء عندما اخترت بطلا فاقد الذراع"^(٤٦).

كذلك يتغير موقع المرأة من موقع المنتظر / السلبي إلى موقع المتقدم / الإيجابى ، يقول لها : "هذه أول مرة تطلب فيها امرأة يدى"^(٤٧).

هكذا لم يعد "يكفى الانطلاق من نفس الاعتبار التى انطلق منها الرجال"^(٤٨) من حيث هيمنة الخطاب الذكورى على اللغة وغير اللغة .. فقد حان للأنثى أن تمتلك ناصية الخطاب / اللغة . حينئذ يجب عليها الانطلاق من اعتبارات مخالفة لها عهدته من قبل من قوانين ذكورية فى الخطاب ، فعليها على سبيل المثال : "أن لا تراقب نفسها ، بل عليها أن تسترد محاسنها ، أعضائها ، أقاليمها الجسدية الهائلة التى ظلت حبيسة .

كما يجب عليها أن تتخلص من الشعور بالذنب!“(٤٩) وهي مهمة – تراها هيلين سيكسوس (Helene Cixous) – خاصة لأنها فى حاجة إلى أن تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها خاصة بعد أن ظلت تتعمل دائما داخل خطاب سيطرة الذكر“(٤٩).

ويتخلص نص "فوضى الحواس" من الشعور بالذنب ، لأنه يتجاوز مرحلة تجريم الحب ، وتأثيم الجسد ، تقول : "فى المتعة كلمة سر ، وشيفرة جسدية ، تجعل من شخص عبداً للآخر دون عمله . وهذا الرجل الذى لم يستعمل معى سوى شفتيه ، من دله على متعتى ، كى يسلك ممرات سرية للرغبة ، لم تعبرها شفتا رجل قبله ؟ ... لم أكن أملك القوة ، ولا الرغبة فى مقاومته ، كنت أجد متعتى فى اندهاشى به ، وهو يضع مفاتيحه فى الأقفال السرية لجسدى"(٥٠).

وتتردد اللغة الشاعرية فى النص لتتجاوز مع النص السردى وكلاهما يعنى باستبطان النبض الأصيل للمشاعر الأنثوية ، تقول : "رجولته تباغتني ، فانتفض بين ذراعيه كسمكة ، ثم أدخل طقوس الاستسلام التدريجى ... تنتهى العاصفة ... يتركنى البحر جثة حب على شاطئ الذهول ، يلقي على جسدى نظرة خاطفة .

قبلة .. قبلتان

موجة .. موجتان

وينسحب البحر سرا .. مع الدمعة القادمة .

.. يرحل على رؤوس الأصابع . بعدما يكون قد أتى صاخباً ..

.. هائجا ، على عجل ..

غادر جسدى بين قصيدتين ودمعتين“(٥١).

واللغة هنا مجازية ولكنها أيضا ذاتية وانفعالية تحوى دلالات مزبوجة ، لتكوين خطاب العشق . فى ضوء رؤية جديدة ، تسعى جاهدة إلى إلغاء الثنائية الفكرية داخل الذات ، خاصة وقد تبدلت لديها "النظرة القديمة إلى الجنس ، من اعتباره خطيئة إلى

اعتباره نشاطا إنسانيا خلاقا . وأداة إخصاب وإمتاع ، وتعبيرا عن الامتداد والبقاء ، وتجسيدا ماديا لجدلية العلاقة بين الرجل والمرأة^(٥٢).

هكذا ينجح النص فى تقديم رؤية جديدة إلى الحب وقد تجاوز مرحلة التجريم والتأثيم ؛ لذا بدت فيه لغة جديدة . تضمنت انطلاقة فى التعبير الحسى وقد تضافرت مع التعبير الشعري ؛ وذلك للوصول إلى لغة / خطاب جديدة ، عفوية وأنتوية ، تستطيع من خلالها الأنثى / الكاتبة أن تنفذ من الخطاب السائد (خطاب القوة والهيمنة / خطاب الرجال) إلى آفاق رحبة من التعبير الذاتى ، والأصيل .. لكنها ترى .. إلى حد أو مدى استطاعت (الكاتبة / المرأة) ، مواصلة هذا النجاح ؟

نقول : "هذا الرجل يكتبنى ويمحونى بقبلة واحدة ... يجتاحنى بشراسة مفاجئة ، يلتهم شفتى مبتلعا كل ما كنت سأقوله له ؟ ... ماذا تراه فاعلا بى ؟ تراه يرسم بشفتيه جسدى ؟ أم يرسم قدرى ؟ تراه يملأ على نصى القادم ؟ أم تراه يلفى لغتى ؟"^(٥٣).

وهذا النمط من الكتابة – والتي يعنىها السؤال بالدرجة الأولى – يأتى كحالة من حالات الانبثاق من الصمت أو انفجار السكون ، لتحقيق فعل الخروج على السائد ، أو الولوج إلى مغامرة لغة الاختلاف ! التى تحول المسلمات إلى مساءلات أو إشكاليات .. وهذه النظرة تضعنا فى موضع القدرة على التفكير حول تفكيرنا^(٥٤)!

لذا يحاول النص إثارة عدد من الإشكاليات حول الذات فى علاقتها بالوطن ، وفى علاقتها بالآخر ، وأخيرا فى علاقتها "بالأنا" ؛ لذا تبدو إشكاليات "القسمة الثنائية" "أو الازدواج" على قائمة هذه الاشكاليات!..

ويكفى أن نشير هنا إشكالياتها مع الذات ، وما حل بها من انقسام ، ولكن كيف كان الخروج ؟ نقول :

" ما كدت أصل إلى البيت ، حتى أسرع بخلع تلك العباءة ، وأعدتها إلى صاحبته عسانى أتصالح مع جسدى ... فأنا استعير كل مرة ثياب امرأة أخرى ، كى أواصل الكتابة داخلها . الأدب يعلمنا أن نستعير من الآخرين حيواتهم ، قناعاتهم ، وهياتهم الخارجية ، ولكن ليس السطو على أشيائهم الحميمة هو الأصعب .

الأصعب عندما نفلق دقاتنا ، ونخلع ما ليس لنا ، ونعود لنقيم فى أجساد لم تعد
تعرفنا ، لكثرة ما ألبسناها ثيابا لاتشبهها ! ... أجلس لأفكر فى ما حل بى؟^(٥٥).

والكتابة هنا تكشف الذات أمام ذاتها ، تشرحها ، بل وتدل عليها ، والانقسام هو
ما حل بالذات ، والذات تعيه وتسعى جاهدة للمقاومة ، وقد انتقلت إليها عنوى الإنقسام ؟!

هكذا يصل الوعي إلى درجة نقد الذات وتعريتها - بون مواربة - وفى هذا :
تفجير للمكبوت والمخفى ؛ بهدف خلق حوار مع الآخر ، الذى تحبه لكنه دخل دير
أصمت ، واختصر اللغة ، حتى لم تعد تتجاوز بضع كلمات تتراوح بين : حتما ، وقطعا ،
وطبعاً ، وبوماً تتساؤل .. "كان همى أن أعرف لماذا؟"^(٥٦).

وهنا يأتى السؤال كمقدمة تهدف إلى التصالح مع الآخر ، وحل التناقضات معه ،
خاصة وهى تحاول أن تعي : أنها فى حاجة "إلى أن تتعكس انعكاساً حقيقياً فى ذات
أخرى ، وأن تتأكد وتتحقق واسطة ذات أخرى"^(٥٧) كما تدرك أن الوعي بالآخر "إنما
هو امتداد للوعي بالذات ... والنور الذى يلعبه "الآخر" فى توجيه حركتنا نور مزدوج ..
فهو بناء وهادم ، دافع وحائل ، مباشر وملتبس ، حاضر وقابل لفتنة الغياب ، بيد أنه
فى الحالات كلها يضى صورة "الأنا" ويفصح عنها"^(٥٧).

هكذا يفضى السؤال إلى الوعي ، من حيث كونه وعياً يحاول أن يؤسس نوعاً
جديداً من الكتابة : كتابة الوعي الضدى التى تطرح السؤال على نفسها فى الوقت
الذى تطرحه على غيرها ، إنها كتابة الأزمة ، الكتابة الإشكالية ، الكتابة التى لا تبدأ
من اليقين والإنعان ، بل تبدأ من السؤال ، من لحظة الشك فى نفسها وما حولها ،
والتي ترى أن طرح سؤالها على نفسها لا يقل أهمية عن طرحه على غيرها"^(٥٨).

وفى النص نجد أن الكاتبة تتخذ من السؤال صيغة حياة ومعنى وجود ، تقول :
"أمشى وتمشى الأسئلة معى ، وكأنتى انتعل علامات الإستفهام"^(٥٩).

وهى حين تصف نفسها تقول "أنتى عباعتها كلمات ضيقة ، تلتصق بالجسد ،
وجمل قصيرة لا تغطى سوى ركبتى الأسئلة ، منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة
كبيرة"^(٦٠) فالسؤال هنا علامة نبوغ ، ومعلم شخصية!.

وهنا يأتي السؤال مفتاحا للمعرفة وقيمة كشفية لكشف الحجب ، وإثارة الخفاء ، ذلك أن "الأجوبة عمياء .. وحدها الأسئلة ترى!"^(٦١) ؛ لأن بعض الأسئلة استدراج للشماتة ، وعلامة الاستفهام فيها ضحكة إعجاز"^(٦٢) يقول لها : "كيف أنت ؟ ، وهي صيغة كاذبة لسؤال آخر . وعلينا في هذه الحالات أن لا نخطئ في إعرابها . فالمبتدأ هنا ليس الذي نتوقعه ، إنه ضمير مستتر للتحدي تقديره : "كيف أنت من بوني أنا ؟"^(٦٣) ومثل هذا التحدي يثير فيها فتنة السؤال ! تقول : "كل أسئلتى كانت تدور حول ذلك الرجل ... ولماذا يثير في هذا القدر من الأسئلة ؟ وهل الأسئلة حقا تورط عشقي ؟"^(٦٤).

والسؤال هو أول علامة على حضور الكتابة ، "من حيث هي مفعول يستقل عن فاعله ، ليغدو فاعلا ينفصل معه صوت الكتابة عن أصله ويمارس وجوده الذاتي المستقل بعيدا عن هيمنة الأصل .."^(٦٥).

وهذا الفهم للكتابة من شأنه أن يجعلها "علامة على حضور متميز لآثار تحملها الكتابة ، وآثار لا تكف عن الظهور والتولد ضمن فاعلية الاختلاف والإرجاء"^(٦٥).

تقول : "المهم في كل ما نكتبه .. هو ما نكتبه لاغير ، فوحدها الكتابة هي الأدب ، وهي التي ستبقى ... إن ما كتبه "أراغون" عن عيون "إلز" هو أجمل من عيون "إلز" التي ستشيخ وتذبل .. وما كتبه "نزار قباني" عن صفائر "بلقيس" أجمل بالتأكيد من شعر غزير كان محكوما عليه أن يبيض ويتساقط وما رسمه "ليونارد ديفانشي" في ابتسامة واحدة "للجوكندا" ، أخذ قيمته ليس في ابتسامة سانجة "للموناليزا" ، وإنما هي قدرة ذلك الفنان المذهلة على نقل أحاسيس متناقضة ، وابتسامة غامضة تجمع بين الحزن والفرح في آن واحد .. فمن هو المدين للآخر بالمجد إذن"^(٦٦).

هكذا يصل الوعي بالكتابة إلى ذروة الوعي بنقد الكتابة ونقد الذات ، ونقد التاريخ أيضا ، وأداتها إلى ذلك : "الذاكرة" .

تقول : "ها أنا أسكن ذاكرتي ، وأنا أسكن هذا البيت فكيف ينام من يتوسد ذاكرته ؟"^(٦٧) فالذاكرة هنا تبدو وكأنها - حمل له ثقله المجازي لأنها - وحدها الذاكرة أصبحت أثقل حملا ، ولكن من سيحاسبنا على ذاكرة نحملها بمفردنا"^(٦٨).

وقيمة الوعي بالذاكرة يوازى قيمة وعى الإنسان بتاريخه وماضيه ، ففي الذاكرة يسجل الماضى ، ويشيد الحاضر ، وأخيراً يخطط للمستقبل ، وبذلك يتسع الحاضر ويغنى بتجارب الماضى . والحاضر بون ذاكرة ، بون تجارب الماضى يبدو ضيقاً منحسراً . كما أن الإنسان لا يمكنه أن يعى قيمة حاضره إلا إذا وعى ماضيه ، أو ما هو مسجل فى الذاكرة ..

والكاتبة هنا تعى أن القضاء على الذاكرة يوازى القضاء على الكرامة والقيمة والذات فتقول فى مقتل أبيها : "فى زمن الميتات الملفقة ، والسيارات المفخخة ، فخخا أحلامه ، وأطلقوا الرصاص على ذاكرته أمامه ، فدخل فى عمر الزهول ، لاعت شيخوخته ، ولكن لأن الوطن كان يدخل سن اليأس ، وهو لم يكن له من عمر يوما ، سوى عمر الوطن"^(٦٩). فالوطن هو الآخر له ذاكرة ، والقضاء أيضاً على ذاكرة الوطن يدخله سن اليأس ! فمعنى الذاكرة يوازى معنى الحياة والوجود ، لذا فالكاتبة تحاول أن تجسدها فتبعث فيها الروح والحياة ، ويتم تخيلها إلى معنى حر يجوز التحرش به للظهور عليه ، تقول : "ذات صباح استيقظت وبى رغبة للتحرش بالذاكرة"^(٧٠) . وحين ينتابها الاحباط على اثر تفاقم وتفشى الموت فى الجزائر ، تقول : "وتلك الذاكرة جاءت لتدفنها .. وهى تدفن أباه"^(٧١) وهنا تتوازى فجيرة موت الذاكرة بفجيرة موت الأب ...

لكن الذاكرة مثلها مثل اللغة مشحونة بالمعنى الذكورى "من حيث إن الرجل قد استعمر اللغة زمنا طويلا حتى رجليها وذكرها ، وجعل القلم عضوا مذكرا"^(٧٢) وثقافة المرأة / الكاتبة فى مجتمعها - أيضا - مستعمرة . تقول : "هنا أنت تتعلمين من عيون الآخرين ، كيف تنكرين جسدك ، وتضطهدين رغباتك وتبرئين من أنوثتك . فقد علموك أن ليس الجنس وحده عيباً وإنما الأنوثة أيضا كل ما يشى بها ولو صمتا"^(٧٣).

"فالثقافة قد ترسخت تقاليدها وأعرافها حسب قواعد الفحولة ولم تجد المرأة بداً من أن تكتب مثلما كتب الرجل : فتسير فى خطاه ، وتستعين بمجازاته ورموزه"^(٧٤).

ومثل هذه الثقافة نعتبرها بمثابة الذاكرة التى تنشأ عليها الكاتبة فى ضوء العادات والتقاليد ذلك أن فعل الكتابة إنما ينشأ عن لغة يستمددها الكاتب من مخزون معجمى وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب ، وهذا يمثل

وجوداً كلياً للكتابة (وليس للأشياء المحكية) فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن ، منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة في علاقات متشابكة^(٧٥).

وتعلن الكاتبة عن تمرد لها على الثقافات السائدة ، عبر فعل التعرية والنقد المستمر للذات قبل الآخر ، وفي إطار منظومة نقد الذات نجدها تعرب عن ثنائيتها الفكرية ، تقول : "أما أنا أعيش بين ثياب امرأتين إحداهما تحترف الإغراء ، والأخرى التقوى ... فقد كنت على مسافة وسطية من العفة والخطيئة ، هناك حيث يقف الكاتب .."^(٧٦).

وهنا يقف اللاوعي ليتعارض مع الوعي ، والواقع ليتعارض مع النص ولعل سبب هذا التعارض ، أو الثنائية بين هذين الشقين ، هو الإحباط في الواقع السياسى والشخصى ، تقول : "انتهى زمن القضايا الجميلة ، لقد خذلتنا البطولات في الحياة ، فلتكن لنا في الروايات بطولات أجمل"^(٧٧).

وهكذا تنتصر الذاكرة - الكائنة في اللاوعي - لكى تتعارض مع الواقع فتبدو لنا البطلة / الكاتبة وكأنها تحمل ثنائية بين الفعل والقول ! وتلك هي "الذاكرة التى تجعل الذات ضد ذاتها ، واللغة ضد لغتها ، والأنثى ضد أنوثتها وكأن الذاكرة تتحرك ضد نفسها"^(٧٨) ...

الهوامش

- (١) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس (دار الآداب - بيروت - ط٨ - ١٩٩٩) .
- (٢) نفسه ، ص ٢٥٩ - ٢٦٠ .
- (٣) نفسه ، ص ٢٦١ .
- (٤) نفسه ، ص ١٢ .
- (٥) نفسه ، ص ٢٩ .
- (٦) عبد الله محمد الغزالي : المرأة واللغة ص ١٨٣ - ١٨٤ (المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - ط٢ - ١٩٩٧) .
- (٧) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٧٤ .
- (٨) نفسه ، ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ .
- (٩) نفسه ، ص ١٦ .
- (١٠) نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .
- (١١) نفسه ، ص ٢٦١ .
- (١٢) نفسه ، ص ٢٧٠ .
- (١٣) نفسه ، ص ٢٧٥ .
- (١٤) نفسه ، ص ٢٧٠ .
- (١٥) نفسه ، ص ١٨ ، جدير بالذكر هنا أن أشير إلى دراسات أشارت إلى ظاهرة تثنيث اللغة مثل دراسات محمد عبد الله الغزالي في كتابه : المرأة واللغة ، وتثنيث القصيدة في مجلة "علامات" ج٢٢ ، المجلد السادس ، ديسمبر ١٩٩٦ .
- (١٦) نفسه ، ص ٢٠ .
- (١٧) نفسه ، ص ٢٦٠ - ٢٦١ .
- (١٨) نفسه ، ص ٢٧ .
- (١٩) عبد الله الغزالي : المرأة واللغة ، ص ١٨١ .
- (٢٠) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص ١٠٥ (دار الآداب - بيروت - ١٩٩٩ - الطبعة الثانية عشرة) .
- (٢١) نفسه ، ص ١٢٣ .
- (٢٢) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٨ .

- (٢٣) نفسه ، ص ٢٦ .
- (٢٤) يوسف الشارونى : الليلة الثانية بعد الألف ، مختارات من القصة النسائية (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٥) من المقدمة .
- (٢٥) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٣٧١ .
- (٢٦) نفسه ، ص ١٣٦ .
- (٢٧) نفسه ، ص ٢٠٨ .
- (٢٨) نفسه ، ص ٢٨ - ٢٩ .
- (٢٩) نفسه ، ص ٢٥٩ - ٣٦٠ .
- (٣٠) نفسه ، ص ٢٣١ .
- (٣١) نفسه ، ص ٣٢٥ .
- (٣٢) انظر : عبد الله محمد الغزالي : المرأة واللغة ، ص ١٨٥ - ١٩١ .
- (٣٣) نفسه ، ص ١٩١ .
- (٣٤) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ١٢٥ .
- (٣٥) انظر : عبد الله الغزالي : المرأة واللغة ، ص ١٩٢ .
- (٣٦) الاسم الرسمى المدون للبطلة فى شهادة الميلاد فى رواية ذاكرة الجسد - هو "حياة" - وهو الاسم الشائع لها فى رواية فوضى الحواس - بينما الاسم الشائع لها - فى رواية ذاكرة الجسد - هو أحلام .
- (٣٧) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٩٥ .
- (٣٨) عبد الله الغزالي ، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريرية - قراءة نقدية لنموذج معاصر) ، ص ٦٣ (النادي الأدبى الثقافى - جدة - ١٩٨٥) .
- (٣٩) لمزيد من التفاصيل : راجع عبد الله الغزالي . الخطيئة والتكفير ، ص ٥٠ - ٧١ .
- (٤٠) انظر : أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٨٦ .
- (٤١) عبد الله الغزالي : المرأة واللغة ، ص ١٩٢ .
- (٤٢) ونمثل للتناص - على سبيل المثال - فى الروايتين بهاتين الجملتين : الأولى من رواية : ذاكرة الجسد ، تقول : "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لاغير" ص ١٨ - وفى فوضى الحواس تقول : "كنت كاتبة نزعات إجرامية تقتل رجالا لا وقت لها لحبهم" . ص ٣٢٥ .
- ومعنى التناص : عند "جوليا كرسيفا" هو العلاقة بين نصين أو أكثر بل إن كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر (لمزيد من التفاصيل انظر :مدخل لدراسة النص والسلطة : عمر أوغان - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩١ - ص ٥٣ - ٧٠) .
- ويعرف التناص فى كتاب : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : سعيد علوش (دار الكتاب اللبنانى - بيروت - ١٩٨٥ - الطبعة الأولى) : عند سولير بأنه يتموضع فى ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة / تشديداً / تكتيفاً .
- ويكون التناص ، طبقات جيولوجية كتابية ، تتم عبر إعادة استيعاب ، غير محدد ، لمواد النص ، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبى ، عبارة عن تحويلات لمقاطع ، مأخوذة من خطابات أخرى ، داخل مكون أيديولوجى شامل .

- وظهر التناص ، مع التحليلات التحولية عند كريستيفا في "النص الروائي" .
- ويرى "فوكو" بأنه "لا وجود لتعبير ، لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتولد من ذاته ، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ، ومن توزيع للوظائف والأدوار" .
- أما "بارت" فيخلص إلى أن "لا نهائية" التناص هي قانون هذا الأخير .
- (٤٣) لمزيد من التفاصيل حول معنى "الإرجاء والاختلاف" راجع دراسة . الاختلاف المرجأ - جاك دريدا ، ترجمة : هدى شكرى عياد ، ص ٥٢ - ٦٦ (مجلة فصول ، المجلد السادس - العدد الثالث - يونيو ١٩٨٦) .
- (٤٤) انظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٨٣ (الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٧ - الطبعة الأولى - مكتبة الأسرة) .
- (٤٥) نفسه ، ص ١٨٤ .
- (٤٦) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٩٥ .
- (٤٧) نفسه ، ص ٣٢٢ .
- (٤٨) نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف (في المرأة ، والكتابة ، والهامش) ، ص ٥٤ (أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - د : ت) .
- (٤٩) رمان سلين : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، ص ٢١٤ - ٢١٥ (دار قباء للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٩٨) .
- (٥٠) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٦٢ .
- (٥١) نفسه ، ص ٢٩٠ .
- (٥٢) لمزيد من التفاصيل راجع : سوسن ناجي : صورة الرجل في القصص النسائي ، ص ١٣٤ - ١٥٧ (وكالة الأهرام للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٥) .
- (٥٣) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ١٨١ .
- (٥٤) عبد الله الغزامي . الخطيئة والتفكير ، ص ٥٨ .
- (٥٥) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ١٨٩ .
- (٥٦) نفسه ، ص ٢٦٠ .
- (٥٧) نيقولاى برديانف : العزلة والمجتمع ، ص ٩٥ - ٩٦ ، ترجمة فؤاد كامل (العراق - دار الشئون الثقافية العامة - ١٩٨٦ - ط ٢) .
- (٥٨) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٧٤ .
- (٥٩) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٣٢٨ .
- (٦٠) نفسه ، ص ١٢٥ .
- (٦١) نفسه ، ص ٣٢٩ .
- (٦٢) نفسه ، ص ٢٠ .
- (٦٣) نفسه ، ص ٢٤ .
- (٦٤) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٧٤ .
- (٦٥) نفسه ، ص ١٨٠ ، والمقصود بالآثر : "هو القيمة الجمالية التي تجرى وراءها كل النصوص ،

ويتصيدا كل قراء الألب ، وأحسبه هو سحر البيان الذي أشار إليه الحديث النبوى الشريف . لمزيد من التفاصيل عن مفهوم الأثر أو الآثار ، انظر : ص ٥٢ ، عبد الله الغدامى : الخطيئة والتكفير .

(٦٦) أحلام مستغانمى : ذاكرة الجسد ، ص ١٢٦ .

(٦٧) نفسه ، ص ٢٨٨ .

(٦٨) نفسه ، ص ٢٨٢ .

(٦٩) أحلام مستغانمى : فوضى الحواس ، ص ٣٦٥ .

(٧٠) نفسه ، ص ٢٤١ .

(٧١) نفسه ، ص ٣٦٥ .

(٧٢) عبد الله الغدامى : المرأة واللغة ، ص ٢٠٢ .

(٧٣) أحلام مستغانمى : فوضى الحواس ، ص ٢٣١ .

(٧٤) عبد الله الغدامى . المرأة واللغة ، ص ٢٠٨ .

(٧٥) عبد الله الغدامى . الخطيئة والتكفير ، ص ٢٢٣ .

(٧٦) أحلام مستغانمى : فوضى الحواس ، ص ١٧٠ ، ٢٣٤ .

(٧٧) نفسه ، ص ١٨٤ .

(٧٨) عبد الله الغدامى . المرأة واللغة ، ص ٢٠٦ .

الأنا والآخر

بين الثنائية البيولوجية والتوحد بالآخر

(غادة السمان نموذجاً) (١)

بين ثلوج الغربة

نمت بذور حبك

فكانت نخلة عربية

غادة السمان (٢)

هذا البحث يعنى قراءة الوعي الضدى "للأنا" - فى قصص "غادة السمان" ، مجموعة "ليل الغرباء" نموذجاً^(١) - وهى تواجه نفسها بالانقسام عليها ، وتواجه الآخر بالانشقاق عليه . وفعل المواجهة هذا لا ينطوى على معانى الفرار أو الانغلاق ، بقدر ما ينطوى على الرغبة فى تأسيس علاقة معرفية جديدة بالأنا والآخر .

والوعي الضدى "للأنا" هنا يؤسس نفسه بوصفه وعياً إشكالياً ، " يرى فى الشك علامة العافية ، وفى السؤال شرط الوجود ، وفى النفى دلالة الحرية ... إنه بمعنى آخر يجافى كل أشكال الاتباع ، كما يفارق منطق القطع السليم ... " ^(٢) .

ويتشكل رؤية الذات - هنا - فى ضوء وعيها بانقسام الثقافة الإنسانية/ العالمية إلى ثنائيات متضادة ، يتقابل فيها الشرق مع الغرب ، والأبيض مع الأسود ، والحضارى مع البربرى ، مما ينعكس على بنية التفكير السائد فى المجتمع (الأبوى) والذى اتسم هو الآخر "باعتماده كلياً على التعارضات الثنائية فى كل أنشطته التفسيرية ، ومنتجاته الاستعارية" ^(٣) ، فالعام أصبح يتعارض - فى ضوء هذا التفكير - مع الخاص ، والثقافة أخذت تتعارض مع الطبيعة ، والذات مع الموضوع

وينعكس هذا الانقسام القائم فى الثقافة ، وفى بنية التفكير السائد على صورة الذات التى أخذت تعاني من ثنائية الثقافة ، وثنائية الموقع ، وثنائية الحضارة ، حين استبدلت بيروت بباريس ، ودمشق بلندن فبدأت تعاني نغيماً وجودياً على كافة الأصعدة فى إطار مجموعة الثنائيات المتعارضة التى أخذت تحيط بها ..

وقراءة هذا العالم / النموذج القصصى تتطلب إدراك الحقائق الصريحة والضمنية التى تشير إليها لغة النص ، كما تتطلب البحث فى الإجراءات الوصفية للمكان بوصفه " تعبيراً مجازياً عن الشخصية " ^(٤) أو بوصفه "جزءاً من تجربة الذات ، يتحدد بحدودها ، ويتلاشى بانتهائها" ^(٥) .

والقصة القصيرة هى الوعاء الذى اختارته "غادة السمان" للتعبير عن هذه التجربة ، ربما لأنه "ليس سوى القصة القصيرة هى التى تملك سلطة الإجابة على

صرخة القلب لدى شخصياتها : من أنا - ^(٧) خاصة وأن الأزمة التي تغانى منها جميع البطلات - هنا - هي أزمة هوية ، أو أزمة المنفى الاختياري خارج الوطن ..

وتبدو الاستعارة الفنية - هنا - في كيفية التصوير للتجربة الغامضة (تجربة الغربة) ، وفي السرد البدائي الذي حول عملية القص إلى مجاز ، أو واقعة في خطاب تألفت عناصره لصنع مجازها ، وهاجسها الخاص لتكون أقنعة اجتماعية ، أو تجليات رمزية في محتوى رومانسى ..

إن جماليات التجربة الفنية هنا بدت حين مارست الكاتبة الرسم بالكلمات لتحقيق صور سريالية تقترب لغتها من لغة الحلم «ومن خلال تحريك منطقة اللاوعى تم تخيل تجربة هذه المرأة ، وكان الجسد هو أدواتها اللغوية ، الذي سطرت من خلاله أزمته النوعية . وحكاياتها الشهرذاتية في غربتها عن الواقع العربى ، وطزاجتها التجريبية واختراقها المألوف من قيم وعادات شرقية وأنتوية فى آن واحد» ^(٨) .

"الأنا" و "الآخر"

" يا فراس .. أين يدك دافئة وكبيرة كسقف دار .. أتكوم فى قبضتها ، وأخفى رأسى تحت إحدى أظافرها .. يا فراس أين يدك ؟ .. بحجر كبير أهشمها وأبكى لأغسل دمها .." ^(٩) .

فى مجموعة "ليل الغريباء" يحتدم جدل الوحدة والخوف ، فالليل هنا ليس ظلمة فحسب لكنه ليل غريباء حيث لا ألفة لا تواصل ...

" والأنا " تبدو وحيدة غريبة - فى شوارع لندن وباريس - بلا أم ، بلا أب ، بلا منزل ، ولا وطن ، ولا صداقة : "خمسة عشر يوماً وحيدة ، أتسول يداً كبيرة دافئة كسقف دار" ^(١٠) ، بينما يبدو "الآخر" هو : الجنة والمهرب من الوحدة ، والخوف من العجز .. وهو أيضاً المتخيل الذى لا تفتر نجواها إليه : ففى "ليلى والذئب" تقول : " يا فراس أين يدك ... يا فراس لو تدرى" ^(١١) ، وفى "المواء" تقول : "أين أنت يا حازم

الآن؟ أين صدرك؟ خبيثي! خبيثي" (١٢)، وفي "بقعة ضوء على مسرح" تقول: "حازم يا حبيبي" ... أين أنت؟ ... لم أدرك كم حبك حتى فقدتك! ... صرت أرنبا صغيراً ... أعدو مسعورة ملهوفة" (١٣) ...

لكن "الآخر" - أيضاً - هو "الذئب"، حين يحل الاغتصاب، وتنهار جسور التواصل، تقول "ليلي" في "ليلي والذئب": "يا فراس ... لا جسر لا خيط لا حوار؟ ... كل ما أعرفه هو أنني لن أتكوم في صدرك يا نثبي الحنون" (١٤)، وهو أيضاً فزاع الطيور في قصة: "فزاع طيور آخر": "كعادته لا يسمع أي أنين .. عواطفه تخضع لقانون العرض والطلب ... إن تجهمت هش لي، وإن بدوت راغبة به استخف بي .." (١٥).

هكذا تبدو علاقة الأنا بالآخر - في ليل الغرباء - "ليلي" ترى فراس أمنا من خلال الأخطار التي تحاصرها كما تراه نثباً وناباً وحفارة حين تحل الغربة وتنهار جسور التفاهم. وهنا تبدو "الثنائية الوجدانية" تجاه "الآخر" وقد تحول في علاقته معها إلى محب مغتصب في احتضانه الشرس ليلي تخدير يشبه الحنان، يشبه اغتصاب موت عنيف" (١٦).

غير أنه "لم يعذب ليلي - وأنه أراد أن يقبلها ولكن أسنانه ركبت بطريقة جعلت من قبلته عضه مميتة" (١٦).

وهنا يتم تخيل العلاقة بالآخر، ليتحول تارة إلى "ذئب" وتارة أخرى إلى لسان وناب، وحفارة، كم يتم تخيل الذات إلى صدر صخري تعمل فيه لسان الحفارة، بينما "يتطير الحصى من صدري" (١٧)، واللسان والناب، والحفارة، تعد هنا مجرد رموز جنسية "تنطوي على تخيل الاغتصاب ... والانحدار من المستوى الإنساني إلى الحيواني ثم إلى الجمادي والآلي" (١٨).

ويستنكر وعي "ليلي" هذا التحول في شخصية "الآخر"، تقول: "من شوهه هكذا دون أن يدري؟" (١٩)، غير أن علاقتها به تظل تجمع بين الحنان والشراسة، أو الحب مع الاغتصاب، ولكن أين البديل لفراس، ونجم (في فراغ طيور آخر)، وحازم (في بقعة ضوء على مسرح) في مكان تتشابك فيه مشاعر الخوف والوحدة لتبدو على مدار المجموعة في صورة نغمة خاصة، أو تيمة متكررة، وكالموسيقى التصويرية نجدها

تتشكل بصور مختلفة لتعطى فى النهاية انطباعاً عاماً بفجيرة الوحدة ، وزلزلة مشاعر
الخوف بالذات .. !

تقول "ليلى" فى "ليلى والذئب" (٢٠) :

خائفة

إنى خائفة .

"كل ماحولى يرتعد خوفاً" (٢١) .

وفى قصة "يا دمشق" يخيم الضباب على المكان ليكون مرادفاً لمشاعر الفراغ
والظلمة التى تملأ المكان ، يقول حسان : "بقايا الضباب فى فمى ... فالضباب ينبع
من الأرضفة ، ومن النوافذ ، ومن العيون والأفواه .. أشعر بزنى أختنق ... الصق
وجهى بالزجاج البارد ، لا شئ سوى الضباب" (٢٢) .

وفى قصة "أمسية أخرى باردة" يتكرر مصطلح الأمسية الباردة على مدار القصة
تعبيراً عن لياالى البرد والضياح والوحدة تقول فاطمة : "أمسية أخرى باردة .. وأنا قد
عدت وحيدة . لم أعد أذكر بالضبط كيف ولماذا افترقنا" (٢٣) .

وفى قصة "فزع طيور آخر" يكون المطر هو التيمة المتكررة التى تعبر عن برد
الوحدة ورمادية الأيام ، تقول : "تمطر برداً رمادياً وسأماً" (٢٤) ، وفى قصة "المواء"
يكون المواء هو الموسيقى التصويرية التى تعكس - على مدار القصة - طوية الذات
وما تعانيه من جوع إلى الأمن والحب والانتماء ، تقول : "المواء لا يهدأ ... صار
وحشياً ... بدأ يتعالى من أعماقى حاراً مشبوحاً ... أغلق فمى كى لا أسمع ، أكنه
يعلو ويعلو ويتدفق من مسامى ، من رقبتى ، من عيني شبه المغمضتين" (٢٥) .

"فالمواء" هنا تخيل رمزى لعويل الذات ، كما تكون القطعة - المحتمل بها على
مدار كل قصص المجموعة - معادلاً موضوعياً لصورة الذات ، فى ضعفها وخوفها ،
تقول فى قصة "المواء" : "القطعة فى أعماقى تموء" (٢٦) ...

ودلالة هذا التوحد مع القطعة - فى قصة المواء - ومع الجمجمة - فى قصة ليلى والذئب - تعنى ضياع الهوية واختلاطها ، ذلك أنها لا تتورع فى أن تحتفل بعيد ميلاد الجمجمة ، وحين تطلب من البائع كعكة لعيد ميلاد الجمجمة ، ويستوضحها لمن ؟ تقول: قلت لك لعيد ميلادى " (٢٧) ؟! . وكأنتها والجمجمة كيان واحد ، تقول : "حتى الجمجمة الحسنة ، صديقتى الوحيدة فقدت مرحها ، بريق السخرية فى فجوتى عينيها خبا .. مفارتا الرعب الداكن أراهما أمامى ، وفكها الأسفل يرتجف . ربما فى عنقها المقطوع صرخة ميتة .. الصرخة فى حنجرتى" (٢٨) .

ولا يكون سوى "الآخر" (فراس ، وحازم ، وأكرم ، ونجم ، ...) - على مدار كل قصص المجموعة - بديلاً ، ومفرداً من الوحدة ، والخوف ، والعجز ، وهنا تبدو ثنائية الخوف والأمن "أو الديالكتيك بين الوحدة والخوف ، واللا وجود من جانب ، والحب المتواصل وامتلاك الوجود من جانب آخر" (٢٩) ، فالآخر هنا ، قد يكون ذئباً ؛ لكنه ذئب حنون ! ، احتضانه شرس ومع ذلك فيه "تخدير يشبه الحنان" (٣٠) ، وهى ليلى ومعها جزار أفضل من "ليلى بلا جزار" (٣١) ..

لذا يظل استجداء عودة الآخر وحضوره مطلباً وجودياً للذات فى أن "تصبح الأنا آخراً" (٣٢) ، بمعنى وعيها باحتياجاتها الأولية للتوحد بالآخر ، وذلك أن "الأنا" تعد "مشروع وجود لا يتحقق إلا من خلال آخر ، فهو الذى يعطى الذات وثيقة وجودها ، ويشكل ملامحها الأساسية" (٣٣) ..

وإذا كان الآخر "هو وجه من وجوه الذات ، فإن "الذئب" هنا - بمعنى ما - هو ليلى نفسها ، أو هو "الأنا الآخر" ، وعلى هذا فليلى والذئب هى أيضاً ليلى الذئب" (٣٤) ، كما أن اليد المجهولة ذات الأظافر المعقوفة ، هى أيضاً تخيل ليلى ذاتها ، تقول : "مادو" فى قصة "بقعة ضوء على مسرح" : "لم أعد أرنباً . أنا نابان يقطران دما وصراخاً .." (٣٥) ، وتعترف ليلى للقط مدجج - بهذا - فتقول : "مدجج ... تعالى معى ... كن شريراً مثلى ... قل لى : هل يمكن أن يستمر هذا العذاب طويلاً" (٣٦) .

إن مشاعر الخوف المروع الذى تهتز به جدران مجموعة ليل الغرباء يعكس حجم الاغتراب الذى تعانيه الذات وهى تعاني فجيفة فقدانها التواصل مع الآخر ، وقد صار العالم خواء مما هو إنسانى ، والاغتراب هنا لا يتأتى كمعضلة - لبطلات غادة السمان - إلا ليعكس حال الذات وهى تعاني النتيجة الحتمية لقطيعتها الروابط الأولية ، والتي تشكل - بالنسبة للذات - نقطة التوازن وحجر الأساس ..

١ - " المكان "

" يا دمشق .. أين لياليك .. أين النبع الذى لم
يتسخر ... من كل حجر وصيف ، من كل بناء ،
من كل ذرة ريع فى دمشق يفيض شئ محبب
مشحون بالأصالة والحنان " (٣٧)

فى " ليل الغرباء " تطل مدن الشرق " دمشق ، يافا ، بيروت " من شباك الذاكرة ،
وتبدو كعصافير تعشش فى القلب ، وعبر تيار الوعي تنساب مشاع الحنين والدفء
والبراءة فى مقابل مدن المنفى الاختيارى : لندن ، وباريس .. حيث نجدها مدناً تجسد
العقم والقسوة .. تقول : " فى المدينة هنا أحس أن فيها شيئاً يركننى ، وربما يركل
أهلها جميعاً حتى يقفزوا من مكان إلى آخر ، والقسوة على وجوههم ، والتخشونة فى
احتكاكهم " (٣٨)

والمفارقة هنا بين شرق حنون ، وغرب قاس ، تطرح المحنة الحضارية ومشاعر
الحنين التى تتجسد - فى الذات المغتربة - عبر صور شتى :

ففى قصة المواء : " تبدو الأشياء بمجموعها كأحشاء بطن مفتوح الجدار المقابل
لنافذتى مقصوص من أعلاه ، يطل خلفه شبح مرغوب ... يوحى كل ما حولى
بالعقم " (٣٩)

وإذا كانت صورة المكان - هنا - مرآة لباطن الشخصية ، وما تتطوى عليه من
مشاعر ، فإن المكان أيضاً أو المبنى قد يعكس البناء النفسى ؛ على اعتبار أن

"بيت المرء امتداد لنفسه" (٤٠) ، ففي قصة "ليلي والذئب" تصف ليلي مبنى الطالبات بأنه "بناء مربع غامض مخيف" (٤١) ، واستخدام الغموض هنا يستدعي التوغل والاحساس بالاضطراب ، ويطرح عمقاً ذهنياً وبعداً ما ورائياً" (٤٢) ، تقول : "أحسست بأشياء مربعة تغلّي داخل البناء ، الهياكل العظمية تتحرك وتتجه نحو النافذة المغلقة ، عبثاً تحاول الهرب" (٤٣) .

إن "الهياكل الأسيرة التي تحاول الهرب - هنا - رمز ليلي ذاتها في أسرها ، وفي مواتها السيكولوجي ، ومع ذلك فهي تحاول الهرب" (٤٤) .

كذلك نجد في "فزاع طيور آخر" السماء "تمطر بوحشية ... الرعد حقل ألغام" (٤٥) ، بينما تسقط "حجب الضباب على صورة دمشق" (٤٦) وبرماديته "يفغر كل شيء" (٤٧) فتظلم الحياة - في فزاع طيور آخر ولا تبدو الرؤية سوى "فوق غيمة مشدودة" (٤٨) حيث يتطلع النظر "إلى أفق معتم" (٤٩) .. "وفي بئر مظلمة" (٥٠) يسقط حسان - في "يا دمشق" - .

إن إغراق المكان بالظلمة النفسية - في كل قصص المجموعة - يعكس قصيدة الكاتبة ! ، كما يعد "شكلاً من أشكال التوغل في الأعماق ، والبحث عن مكنوناتها بشكل عام" (٥١) ..

كذلك "تسهم الحيوانات والطيور في صنع هذا العالم المظلم المتوارى ، وذلك من خلال استعارة هذه الحيوانات للإسهام المحوري في تشكيل هذا العالم المتوارى المظلم" (٥٢) .

ففي "ليلي والذئب" يتم استعارة الذئب لتخييل الوجه الآخر (القبيح) لفراس ، في كونه وحشاً ، تقول : "يا ذئبي الحنون .. قد عدت ذئباً وحيداً" (٥٣) .

ولإطفاء جو العدمية على المكان ، نجدها تعقد صداقة مع الجمجمة التي تتوحد معها في الشاعر ، فتعكس من خلالها - في النهاية - صورة الذات .. تقول : "خائفة ... عاد النحيب المملوط الحزين ... الضحكات التي تعلو من القبو تتحول إلى ما يشبه الصراخ ... أسنان الجمجمة تصطك بتواتر متسارع" (٥٤) ..

وفى المقابل يصبح القط : "مدجج" الوجه الحنون لفراس ' تقول : "يموء بصوت خافت كهمس ... جو محبب من الحوار الغامض ، ثم رأسه مدفون فى عنقي ، وجسده الحار يعلو ويهبط تحت يدي طفلاً يفيض أنساً وألفة ... وأنا أفقد القدرة على التركيز ، أحس بلسانه الخشن يلحق خدي بحنان" (٥٥) .

كما يصير المواء البشرى اللندنى امتداداً للغريزة الحارة الملهبة - فى قصة المواء - "ماذا سوى المواء يهربون إليه يذبيون فى إلحاحه يؤس غربتهم . أما نحن هناك فى مدننا الهادئة ، ما الذى يشوهنا ، يطلقنا فى دروب الليل بلا منارات ولا مرافئ" (٥٦) .

إن استعارة الحيوانات ، ومحاولة التحاور معها ، إنما هو مؤشر لإنعدام الحوار ، وسيادة الصمت ، أو عدم التواصل مع العالم الخارجى / المكان ، تقول "ليلي" فى "ليلي والذئب" : "مدجج : هل تسمعنى ؟ .. فراس مضى ... افترقنا اليوم . مدجج : هل أمك أيضاً سيدة مجتمع كبيرة" (٥٧) .

غير أن عدم التواصل مع الخارج يعنى العجز أو الإنغلاق نحو الداخل ، بينما نجد "الكائن الذى ينسحب إلى قوقعته (فى نظر غاستون باشلار) .. فإنما يعد نفسه للخروج" (٥٨) .

وتتجلى محاولات الخروج من المكان فى صور واعية ، وصور غير واعية (باطنة) ، قد تتداخل أو تتقاطع فى ضوء استخدام مجاز لغوى مختلف ، قائم على التركيب الشعرى المبني على مفردات تغوص فى اللاوعى ، وتستكنه الباطن ..

أما محاولات الخروج الواعية فتبدو فى إطار محاولات كسر الرتابة للخروج على المؤلف ، والتعبير عن الداخل ، تقول فى قصة المواء : "أحاول أن أقطع قيوداً لا مرئية ، أرقص ، أحاول أن أحطم جداراً ، أن أجتاز جسراً" (٥٩) .

بينما يتم تخيل محاولات الخروج غير الواعى فى صور سريالية باطنة ، تنساب من مناطق غير مباشرة لرصد حركة اللاوعى الذى يعكس فى النهاية دواخل الشخصية، تقول : " أحس برغبة فى الإنطلاق ... أجدنى فى مقبرة ... المقاعد تواييت سود عتيقة . الأضواء الحمر الخافتة تنسكب من خلال عظام هياكل عظمية ، وظلال أضلاع القفص الصدرى تقطع المكان بحديد قضبان لا محسوسة" (٦٠) .

فالإحساس بالخوف ، بالوحدة ، بالسجن يتوالد معه شعور الرغبة فى الفرار ، تقول فى "أمسية أخرى باردة" : "وحيدة فى القاع . القاع ملعب يفور الضباب من شقوق أركانه .. رؤوس متلاصقة طويلة الشعور ، وأيد تلوح طويلة الأظافر معقوفة ، ثم يصرخون جميعاً مهللين ... أنا فى قاع البئر أتحرك على سطح الملعب .. أركض ... أنفجر ضاحكة ، أضحك ، أضحك" (٦١) .

والفرار - فى ليلى والذئب - يكون إلى الغابة ، ومن الغابة ولا يقتصر الفرار هنا على فعل الوثب أو الجرى ، بل قد تتجاوز ذلك إلى الطيران ، تقول : "سوف أهرب ... أركض ، وأفتح ذراعى لأضم الريح ... أنا طليقة فى الغابة .. أنا وحدى أطيّر من بين القضبان لأكتشف أحلامى لأصنعها ... الغابة قاسية كالمدينة ، كالجانب الآخر من التل ... ما الفرق ؟ ... بعد دقائق أصل أسوارها ، وأمام الأسوار حراس ، خلف الأسوار غابة ، وفى الصباح غابة" (٦٢) .

فالفرار هنا من الغابة وإليها ، يعكس حركة ثنائية ضدية تشير إلى عدد من العلائق التى يمكن أن تشير إلى بعضها "كالصراع ، والتضاد ، والتنافر ، والتنافى ، والتناقض ، والتعارض ، والتفاعل ، والتجاوز ، والتقاطع ، والتواصل ، وهناك أيضاً التناقض وعدم التناقض ... الخ" (٦٣) ... وهكذا "ما دمنا فى مصيدة الوجود ، فإنه يتوجب علينا يوماً الخروج منها ، وعندما نكون لتونا خارج الوجود ، فإنه علينا دائماً أن نعود إليه . وهكذا فى الوجود ، كل شئ يكون غير مباشر ، متكرر ، ملتبس ومجرد كلام ..." (٦٤) .

وفعل الفرار والهرب - هنا - يعد نموذجاً للحركة فى المكان ، فى إطار تجسيد الحركة الباطنية للروح المتواترة إلى نقاط الإنطلاق ، أو العودة إلى الأصل ، تقول فى "أمسية أخرى باردة" : "ربما انقضت ساعات ، وربما دقائق وأنا أحوم هكذا بسيارتى ... شوارع ، وجوه ، أضواء ، نباح ... ثم داره لا أدرى لماذا أجد نفسى يوماً أحوم حولها ، وداره كانت بركة نور على جلد المدينة الجاف ، تعرينى من شرقة منفاى ، موجات صوته تروح وتجئ على كيانى" (٦٥) .

إن الإحساس بالنفى هو الثمن الذى تدفعه الذات التى انشطرت عن شرقها وقيمه الجميلة ، تقول : "لا مفر من الاختيار ، ماذا يدعم غبائى فى وادى المواء هذا ، وذاتى مشتتة على طوال قرنين من الزمن ... فى التابوت تحتى أحس أنى امرأة ما حنطت لأنها رفضت أن تعيش حياة ما فوق التابوت" (٦٦) .

ولكن ما الذى يجعل الفرار من دمشق ويافا وبيروت ضرورة ؟ ولماذا تترك هذه الجوقة من الحساسين أرضها الوديعه لتدخل قفصاً غريباً" (٦٧) لماذا يتركون أنفسهم وقد تحولوا إلى مشردين معلقين فى الفراغ ، وتتساعل الفتاة فى المواء : "لماذا رضيت بأن أعيش فى مدينة تحولنا إلى سجناء متشابهة ، فهل أَرْضَى بأن يكون هذا كل شئ" (٦٨) .

ويعى "أكرم" فى قصة "يا دمشق" مأساة دمشق الحضارية (الشرق) ، حين يردد: "أيتها الوديعه الأصيلة ، لماذا لا تنبت أظافرك دون أن يتشوه حناك ؟" (٦٩) .

"بهذه الاستعارة الشعرية المكثفة تطرح الكاتبة العضلة الحضارية التى تواجه البطل فى مرحلة الانتقال ، كيف نستطيع أن نصالح التنوير التكنولوجى ضمن القيم والعلاقات الاجتماعية التعاونية القائمة فى اقتصاد متخلف ؟ كيف نصبح أقوياء (بأظافر) دون أن نتحول إلى وحوش؟" (٧٠) .

وفى المقابل نجده يرى الشتاء فى الحضارة الغربية ، لكنه مع هذا يتعايش مع هذا الشتاء فى حال انبهار ، يقول : "النبع هنا مسمم من أساسه ، معدتى الدمشقية ترفضه ، لكنه مدهش كمخدراً!" (٧١) .

إن "أكرم يعيش فى اللوعة لأن الشرق لا يفهم ابناؤه المثقفين" (٧٢) ، يقول : "ليتهم يؤمنون معنا بأن الوحش الحديدى هنا لا يحارب بحجابات البدائين مهما كان صدقهم" (٧٣) .

إن الوعى الرومانسى لهؤلاء الشرقيين يربط "الآلة بالانحطاط ، والمصنع بالبؤس والقذارة ربطاً أدى إلى رفض الحضارة الصناعية ، ورفض نتائجها الأخلاقية والاجتماعية . إنهم رفضوا العالم الجديد بكليته رفضاً شاملاً مناقضاً للعصر والتقدم،

ولكن منسجماً مع الذات والرؤيا ، ولكن البطل الانتقالي الشرقى هو بطل انتقائى . فهو متلهف إلى التكنولوجيا .. (الوحش الحديدى) نافر من نتائجها الاجتماعية والأخلاقية ! إنه أكثر انسجاماً مع متطلبات العصر ولكنه أشد انفصاماً عن الذات وأشد تناقضاً فى الرؤيا .. إنه يفضل التكنولوجيا والصناعة على العلاقات الاجتماعية الصناعية فى ظل البورجوازية . إن البورجوازية العربية لم تشبع الواقع تهديةً أيديولوجياً وانتاجياً ولم تشكل من جديد وجداننا الإقطاعى القديم ، ولهذا نجد هذا الوجدان حذراً ومتوجساً من الوحش الحديدى" . يطلبه كقوة فيزيقية تطيح بضعفه ودونيته القومية ولكنه يرفضه كثورة تفرط بحميمية العلاقات الاجتماعية والقيم المثالية . ووصف التكنولوجيا بأنها "وحش" يدل فى ذاته على هاجس الخوف على ضياع عالم كامل من المشاعر الدافئة . إنه (فى النهاية) خوف على الروابط الاجتماعية الوثيقة التى تزهر عادة فى المجتمع الزراعى ... وخوف من العقل الصناعى المنضبط البارد العاطفة" ^(٧٤) يقول حسان : "حينما أرى دمشق بعيدة فى القاع وجميلة وبريئة كنت أصرخ" ^(٧٥) .

هكذا يتشكل المكان وفق بواخل شخصياته ، وفى الوقت نفسه : "قد يصبح فاعلاً رئيسياً فى تكوين طباع البشر وعوالمهم النفسية" ^(٧٦) ، تقول : "أنا هنا امرأة خرجت للتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت إلى مخزن الحب لتشتري علبة معبأة بالجنس ، تطهيتها بسرعة وتلتهمها ، ثم تمسح آثار المائدة وتنسى ما كان فى أقل من ليلة" ^(٧٧) .

وإذا كان المكان فاعلاً رئيسياً فى تكوين طباع البشر فإن ازواجية المشاعر أو انقسام الشخصية يمكن أيضاً أن يفسر بسر المكان . بمعنى أن الثنائية الفكرية والانشطار النفسى الذى تعانيه كل بطلات عادة السمان يمكن أن يرد إلى شروط مكانية ، أو بفعل البقاء على "مفصلة بابى الشرق والغرب أو القديم والجديد ... والمفصلة غالباً ما تأخذ صورة الحركة المتوترة بين عالم الغرب الذى شرب من ثقافته والشرق الذى يعتصر حريتهن ... فالبطلات اللواتى لوحت لهن الثقافة الغربية بوعد الحرية حملن إلى لندن وباريس شمس الصحراء ووجدانها الساخن ، وصحوها ونقاها الأخلاقى ... وقد انعكس هذا التجاذب والتنافر فى صورة تمزق داخلى

وضياع قيمى وحضارى مزق أبطال وبطلات المرحلة الانتقالية الحرجة^(٧٨) تقول الفتاة فى "المواء" : "أنا قنفذ وقفت أشواكه . على أن أنتمى إلى هذا العالم ما دمت عاجزة عن العودة إلى القرن التاسع عشر" .. "ليلى" سئمت من مضاجعة أشعار "قيس" طيلة قرون ...^(٧٩) ..

وإذا كان المكان هو الذى يعطى الاحساس بالكينونة ، وهو المتلازم مع فكرة الوجود فلا مفر إذن من البقاء على المفصلة لتحقيق حركة متوترة ذات شد وجذب بين عالمى الشرق والغرب ، وقد افتقد المكان الجديد (لندن وباريس) خواصه بإعطاء الأمان والهوية لأفراده .

تقول "فتاة المواء" تقول : "هنا مدينة الحب الجديد ، الحب الطحلبى ، من يتمرد يستحيل جمجة يشربون بها"^(٨٠) .

وكأن المأزق هنا يبدو - للبطلات - فى محاولتهن "تجاوز الميناء الشرقى كمنظومة وتراث ليعبرن إلى بحار الغرب والجديد ، بشراع مغامر لا يفتأ إلا أن ينكسر ليقعن فى حومة الاغتراب والضياع الفردى"^(٨١) .

وبجوار مأزق الموقع يأتى "الآخر" ليتوج الفخ الحقيقى الذى تقع فيه البطلة / الذات البطلة / الذات الكاتبة ، وقد اتخذته (الرجل) معبراً للولوج ، ومرفأ للأمان . وعبر مدخل الجنس الضيق^(٨٢) اجتاحت أحلامها مناطق وعرة من الرؤى حالت بينها والوصول إلى فريوس التحقيق ، أو الوصول إلى عقيدة جديدة تجمع بين الواقع والممكن ، وبين الكائن وما ينبغى أن يكون ...

٢ - اللغة

"خائفة .

إنى خائفة

كل ما حولى يرتعد خوفاً ..

السطور فى مجلد الطب الكبير المفتوح أمامى ترتجف عبتاً أثبت نظراتى على الحروف ، التى تختبئ بعضها خلف الآخر . النور المسلط على مكتبى يصاب بإغماء أصفر ، أصفر ، كأنىاب سوف تنبت فجأة ، وتنقض على من مكان ما ، لسبب أجهله كما تجهله هى أيضاً .. إنى خائفة (يا فراس ... لو تدرى)^(٨٢) .

إن ضمير المتكلم فى قصة "ليلى والذئب" يبدو فى حالة خوف ؛ لذا فالمكان يتأثر بهذه المشاعر ؛ فكله يرتعد خوفاً : السطور ترتجف ، والحروف تختبئ بعضها خلف الآخر ، حتى النور يصاب بإغماء ، بل إن النور والحروف يتحولون إلى أنىاب مسعورة "إننا هنا بإزاء وجود خائف ، وقد طغت الذات على العالم ، ففقدت التمايز بينها والعالم، وصار النور والحروف والعالم بعضاً منها ، يصيبه ما يمكن أن يصيبها"^(٨٣) .

وهنا تلتحم اللغة مع التجربة الفنية ، وتتحول إلى عنصر من عناصرها ، كما يتم تخيل تجربة الخوف من العالم المادى حولها ، بتحويله إلى خطر يهدد بالالتهام ؟!

وإزاء هذا الخطر نجدها تتاجى الآخر / فراس : "يا فراس .. لو تدرى ... يا فراس ، أين يدك ؟ ... ربما لم تحمنى من الخوف ، ربما كانت تشاركنى خوفى ، لكنى أحبيتها"^(٨٤) ، ولكن ترى هل يدري فراس بمحنتها ، وخوفها ، وهل نجواها إليه قادرة - هى - على تحويلها إلى لغة ، وحوار ، أم أن هناك حائلاً من صنعها - أو صنع خوفها وعجزها واغترابها - يقف بينها وفراس ، وبين أن يدري ؟! ..

وهنا تبدو الرؤية المونولوجية الشعرية هى وسيلة الذات الكاتبة / ليلى (الوحيدة) لرؤية العالم ، وتأمين حضورها الذاتى (على مستوى أزماتها الوجودية) . ذلك أن

الكاتبة اختارت أن تكسر الحدود التقليدية الفاصلة بين الأنواع الأدبية ، فمزجت السرد بالغنائية والقص بالشعر ! .

ويتردد هذا النداء الخفى إلى الآخر عبر كل قصص المجموعة كمؤشر دال على وحدة الذات وغريبتها ، فى مقابل انقطاع الحوار ، وسيادة الصمت . ففي "أمسية أخرى باردة" ، تقول : "قادى ... صوتى مازال يرن ، وعبثاً أقاوم حاجتى فى التحدث إلى نفسى بصوت عال .. إذن فقد عدت نهائياً إلى عادتى هذه" ^(٨٥) .

وفى قصة "فزاع طيور آخر" تقول : "لم يحكم على بلا مبرر أن أسقط فى الصمت" ^(٨٦) ، ونراها ترى فى زوجها "نجم" صورة من فزاع الطيور / خيال الظل ، كما ترى هذا فى ذاتها ، تقول : "نحن الثلاثة من فزاعى الطيور ، كل منهم مغروس بعيداً عن الآخر ، بلا حوار ، بلا لقاء" ^(٨٧) .

فالكاتبة هنا تصر على تقديم العالم الخارجى من خلال منظور نفسى ، وهذا ما يفسر دورانها فى فلك الأحاسيس والمشاعر ، أو إبقاها على الرؤية المونولوجية الشعرية كوسيلة أساسية لرؤية العالم ..

إن استجداء حضور الآخر وعودته ، أو طلب النجدة منه ، مطلب وجودى مغزاه - هو - استعادة الانتماء أو اكتساب حد أدنى من الهوية . وهنا تبدو اللغة أو الرغبة فى التحوار "ليست فقط وسيلة تعبير ، أو أداة للتواصل ، وتبادل المشاعر والأفكار ، إنها مسكن الكائن ومأواه ، كما يقول "هايدغر" ، وبها يعمل بشكل واع ، أو لا واع على صياغة هويته وإعلان ذاته" ^(٨٨) .

وفى المقابل "حين يغيب التواصل مع الآخر بواسطة الكلام تغدو الكتابة مجالاً ينطبع فيه هذا الغياب ، بل طريقة لمساءلة جذرية للرغبة ... " ^(٨٩) ولغة الرغبة هذه هى لغة اللاشعور ، لغة العمليات الأولية ، حيث الرموز والعمليات الدفاعية ... إنها لغة مصورة بدائية فى مقابل لغة الشعور والوعى والمنطق" ^(٩٠) .

"والجسد هو الذى ينبعث منه الشعور بالهوية ، ويعطى التفرد الخصوصى لكل شخص ، غير أن الصورة التى يكونها الإنسان عن ذاته من خلال جسده ، تنفلت منه

على القوام إذا لم يمتلكها من خلال نظرة الآخر إليه إذ أن الهوية الذاتية لا تسبنى إلا ضمن التفاعل مع نظرة الآخر^(٩١) .

لكن العلاقات الجديدة فى لندن وباريس - فى نظر البطلة - ليس فيها رجل وامرأة ، فيها طرفان ... أى طرفين ... كئى حيوان فى الظلمة^(٩٢) يلتقيان .

ففى قصة "المواء" تدرك الفتاة أن الشنود أخذ يفزو كل المكان ، تقول : "هذه الفتاة الغربية الملتصقة بالشتاء والليل ماذا تريد منى ؟ ... تكاد تأكلنى بنظراتها ، وأصابعها تتشنج وتضغط شيئاً فشيئاً على قطة سيامية سوداء تحملها ، ونظراتها تخمس جلدى البنى ، وأصابعها الدقيقة تتشنج بوحشية على القطة السيامية التى بدأت تموء ، ونظراتها تسقط فى فتحة عنق ثوبى ، وأظافرها تنغرس فى جسد القطة التى يستحيل مواؤها شهقات محمومة هاربة من شق فى جدار جحيم^(٩٣) .

والفتاة تستنكر هذا المناخ الذى تستحيل فيه لغة البشر إلى مواء ، كما تستحيل حياتهم فيها إلى "غابة تتعالى من أركانها المعتمدة صوت المواء"^(٩٤) أو الرغبة ، تقول : "هذا الجيل الجديد فى لندن يربعنى ، أرجاله شعر طويل ، ونظرات مخنثة لا تطلق ... مازال الرجل فى بلادى صليداً"^(٩٥) .

إن عايذة ، ومادو ، وليلى ، وفاطمة ، وشتى الأسماء العربية - على مدار قصص المجموعة - تعرب عن ثنائيتها ولا جنسيتها حين انسلخن عن الشرق ، تقول : "معك وحدك استحيل امرأة ... أما الآن فلا جنس لى ، لا جنس لى على الإطلاق"^(٩٦) ؛ ذلك أنهن مازلن متعلقات بالشرق "بعضهم فيه وبعضه فيهم ، ويبقى الجزء يحن للالتحام بالكل الذى انفصل عنه . ولكن مقابل هذا التجاذب يدخل دائماً عنصر التنافر بين القفص الشرقى والعصفور الذى سمع وعشق الغناء الحر ورفرف خارج القفص مضحياً بالعيش السهل ، طالباً مغامرة الحرية ، ولو فى منأى عن الأمان والدفع"^(٩٧) .

وينعكس انشطار الذات المفترية على اللغة ، حيث تغدو اللغة مظهرًا لتبعثر هذه الذات وانفصالها ، ففى تلقائية تدخل بنا الذات الكاتبة مناطق معتمدة فى لا شعور

البطلة فتقدمه لنا فى حالة سيولة وأخلاط متتابعة ينكسر معها الزمن المألوف وتختفى الحدود بين الحاضر والماضى ، أو بين الكينونة والتذكر ، فيبدو العالم الداخلى وكأنه كون يموج بالحركة .

تقول ليلى وهى تخاطب صديقتها الوحيدة : الجمجمة :-

" - يا جمجمتى الحسناء .. لو كنت دافئة فقط ...

تصرخ زبيدة : كفى عن مخاطبة الجمجمة ، هذه وسيلة إيضاح لدراستك وليست صديقة ثالثة فى الغرفة ... ولملمى هذه الدمى ... الدمية الثانية .. لرجل بلا وجه ، أشيب الشعر ، منتفخ الجيوب .. كانت جيوب أبى منتفخة دائماً ، ولم يكن فيها قط حلوى لى . وفى الدمية الثالثة ، دميتك ، أدفن دبوساً جديداً .. أعض على شفتى لأمص من شفتى دمك .. قد أبكى إذا ألمت بك ، فاستريح ...

افترقنا ..

لم يحدث شئ .. أبداً كنت خائفة ، أبداً كانت الغابة موحشة والليل طويلاً ، وأنا سجيننة أنتمى إلى قافلة الاحتجاج الدامى فى البناء الداخلى الآخر .. (يا فراس .. لا ريب فى أنك لا تدري) ... تعود الحفارة إلى صدرى .. لا .. لست أسفة ليست بأسفة كان عليك أن تدري .. لقد سمعت الأصوات ذات ليلة .. خذ ، هذا دبوس آخر فى دميتك .. ربما أبكى إذا استطعت أن أولئك ، فاستريح !^(٩٨) .

هكذا يعكس التصميم المفكك لبنية الحكى العالم المفكك الذى تعيشه الكاتبة ، فهى بلا ماضى ، بلا حاضر ، فالأب تنتفخ جيوبه بالمال لا بالطوى والحب والعطاء المطلوب ، لذا يتم تخييله إلى دمية ثانية ، وتحاول أن تقيم معها حواراً وإذا فشلت لجأت إلى دبوس يحميها من وحدتها وخوفها ، كى تغرسه فى الدمية ، كى تتحرر من وحدتها وانتماعها ، أو كرمها وغضبها .. هذا الغضب وذلك الكره لم ينج منه "فراس" الذى كان عليه أن يدري بوحدها ، لكنه لم يدري ؛ لذلك كان عليها - وهى سجيننة غربتها ووحدتها وخوفها - أن تنتمى إلى قافلة الانتقام أو الاحتجاج الدامى القائم فقط داخل

الذات (البناء الداخلى الآخر) لتصدر حكم الإعدام على الدمى بشتقها ، وفى مشهد تراجيدى تلمح معها " مشهد الدمى المشنوقة المتقلية ... تتأرجح .. فى الريح " (٩٩) .

وتظل العلاقة مع فراس "تتأرجح بين القتل الرمزي (بالديوس أو الشنق لدميته) والإحياء الرمزي (بالإقبال على دميته ونزع الدبابيس منها واحداً بعد الآخر) ، بين التشويه والابتعاد والاصلاح والإقبال" (١٠٠) مؤشر دال على الثنائية الوجدانية التى تحكم علاقتها بفراس والعالم وذاتها أيضاً ، تقول : "خمس عشرة يوماً وأنا وحيدة ، أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار . خمس عشرة عاماً من جحيم إلى جحيم ، وأنا يوماً النعجة السوداء الشاردة .. خمس عشرة يوماً وليلى فى الغابة بحثاً عن الذئب كى يؤنس وحدتها .. خمس عشرة عاماً وأنا أينما حلت الشريرة الشرسة" (١٠١) .

إن الانتقالات الفجائية فى مستويات السرد هنا : بين الحكى المباشر ، والتذكر ، والمونولوج ، إلى جانب غياب البناء المنطقى فى أزمنة السرد يرصد إيقاع التصميم المفكك لبنية الحكى ، والذي يتطابق ثورياً مع إيقاع اللاوعى ! حيث نجد أن تشظى اللغة الرمزية يوازى ثورة اجتماعية ، تشهد على إمكانية تحول النظام الرمزي للمجتمع من داخله ، ذلك أن "التغيير فى اللغة ينطوى على تغيير فى الإدراك والقيم كليهما ، وبالتالي تغيير فى أشكال التخيل" (١٠٢) .

" إن الرفض المؤدى إلى الضياع ، والتشرد ، رومانتيكى ، لكنه لا يبقى مع مجموعة "ليل الغرباء" غريباً عن التجربة الحية والوقائع الملموسة ، بل يمتزج بها ، ولا يهوم خارج حدود الزمان والمكان ، إنما ينبع من مواقف هويتها الاجتماعية والحضارية واضحة إننا هنا مع ضياع مفكر ... يرفض أن يشتري راحته بالعودة إلى الميناء الشرقى ... إننا مع تحد إنسانى يرفض المساومة على قناعاته الأولية . الضياع هنا يدق أبواب مذاهب الفكر الفردى المتعدد : " سارتر ، كامو ، كافكا ، إليوت " وحين لا يجد لطرقة الملحاح جواباً ، يتماسك مع التجربة الحياتية الشائكة بأيد عارية ويقطر المعنى من النزيف الأحمر" (١٠٣) .

تقول : " اليوت يصرخ من دفتى كتابه : أنا إنسان

الأرض البور ...

كامويثن : أنا الغريب ..

سارتر : أنا الاله

كافكا : أنا المحكوم سلفاً بلا جريمة ، أنا الصرصار .

ثم يصرخون جميعاً معاً ، وتتضم إلى الجوقة آلاف الصرخات . تمتزج ، تعلو ، تهر ، ثم موجه من الفقاعات" (١٠٤) .

إن الذات الكاتبة تعلن هنا عن الانضمام إلى جوقة الفكر الفردي الوجودي الذي شربته من النبع الغريب" ، كما تعلن عن تجربة الضياع والإغتراب وهي تعاني النتيجة الحتمية لقطيعتها الروابط الأولية مقابل "موجة من الفقاعات" ..

إن قدرة الكاتبة (الفنية) هنا تكمن في مقدرتها على " المصالحة بين النسيج الشعري وشفافيته وبين متطلبات البناء القصصي الفنية" (١٠٥) . وينجح الخطاب الشعري في أن يظل السيولة الداخلية للشعور - الذي يتدفق عبر المونولوج الداخلي - لتصبح الكتابة - في النهاية - انفتاحاً للوعي ..

وترى "كرستيفا" أن كثيراً من النساء / الكاتبات يستطعن أن يطلقن ما اسمته بالقوة الانقباضية للوعي من أجل إحداث انفجار لغوي ، لأنهن يمتلكن روابط قوية بكيان الأم فيما قبل المرحلة الأوبيرية . وهذه القوة الانقباضية تتشابه مع التقلص الإرادي للرحم في حالة الولادة .. (١٠٦) .

"ويمثل الرحم ، وفقاً لهذا التصور ، إيقاعاً غريزياً لا إرادياً نظير للوعي . ولا ينتج عن هذا الإيقاع لغة جديدة ، وإنما يشكل نوعاً من الطاقة الحركية التي تتسم بحالات سريعة الزوال ، مثل الإيقاع الصوتي إنه - بكلمات أخرى - يشكل لغة تتميز بخصائصها المتغيرة وطاققتها الانفجارية . (١٠٧) .

وتتمثل القوة الانقباضية للوعي - هنا - في دخول "غادة السمان" المباشر إلى منطقة اللاوعي ثم الخروج منه إلى منطقة الوعي ، ثم العودة مرة أخرى إلى اللجوء إلى الحلم ، ومن الحلم إلى مناطق أخرى مثل الذاكرة ثم الخروج منها إلى اللحظة الآنية ..

ومثل هذه النقلات الفجائية فى مستويات السرد إنما هى بمثابة طاقة حركية إيقاعية توازى إيقاع اللاشعور ، لتعكس فى النهاية تبعثر الذات أو انفجاريتها ، وذلك عبر صور تتوالى بلا انتظام ، دون اعتبار لشيء سوى تصوير الواقع الداخلى للشخصية ..

الهوامش

- (١) غادة السمان : كاتبة لبنانية الأصل ، تقيم في باريس ، صدر لها عدد من الأعمال تتدرج تحت إطار فن المقال ، وعدد آخر يتدرج تحت إطار الشعر ، وعدد آخر يتدرج تحت إطار فن القصة القصيرة والرواية ، وتنور هذه الدراسة حول نص ليل الغرياء وهو من أهم أعمالها القصصية القصيرة ، صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦٦ (ليل الغرياء : منشورات غادة السمان - بيروت - ط٩ - ١٩٩٥) .
- (٢) غادة السمان : أشهد عكس الريح ، ص ٣٠ - ٣١ (منشورات غادة السمان - بيروت - ط٢ - ١٩٩٢) .
- (٣) لمزيد من التفاصيل حول ملامح الوعي الضدى راجع : جابر عصفور ملحوظات حول الحداثة ، المؤتمر العالمى للشعراء ، القاهرة - ٢-٥ ديسمبر ١٩٩٠ - وزارة الثقافة - الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاتحاد مع الأكاديمية العالمية للفنون والثقافة بالولايات المتحدة الأمريكية ، كاليفورنيا - فندق شبرد القاهرة .
- (٤) صبرى حافظ : آفاق الخطاب النقدي دراسة نظرية وقراءات تطبيقية - ص ٢٠ (القاهرة - دار شرقيات للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - ١٩٩٦) .
- (٥) رينية ويلك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص ٢٣١ ترجمة : محي الدين صبحي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط٢ - ١٩٨١م) .
- (٦) اعتدال عثمان : التراث المكبوت في أدب المرأة قراءة في الرواية والقصة ، ندوة الكتابة النسائية واقع وأفاق ، دولة المغرب - فاس - ٩ - ١١ مارس ١٩٩٠م .
- (٧) انظر : توهوف كينت ، بينيت كلر ، وآخرون : القصة الرواية المؤلف ، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ترجمة خيرى نومة ، ص ٧٩ (القاهرة - دار شرقيات للنشر والتوزيع - ط١ - ١٩٩٧م) .
- (٨) لمزيد من التفاصيل ، انظر : عبد الله محمد الغزامي : المرأة واللغة ، ص ٢٦-٢٧ ، ١٥٨ - ١٧٧ (المركز الثقافى العربى - بيروت - ط٢ - ١٩٩٧) .
- (٩) غادة السمان : ليل الغرياء ، قصة ليلي والنثب ، ص ١٠١ ، ٧٩ (منشورات غادة السمان - بيروت - ط٩ - ١٩٩٥) .
- (١٠) نفسه ، ص ٨٢ .
- (١١) نفسه ، ص ٧٣ - ٧٥ .
- (١٢) نفسه ، قصة المواء ، ص ٢٥ - ٢٧ .

- (١٣) نفسه ، بقعة ضوء على مسرح ، ص ٤٢ - ٤٤ .
- (١٤) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٨٧ - ٨٨ .
- (١٥) نفسه ، فزاع طيور آخر ، ص ٩ - ١٠ .
- (١٦) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٩٠ .
- (١٧) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٩١ .
- (١٨) انظر : فرج أحمد فرج : التحليل النفسى للأدب : دراسة لمحتوى قصة ليلى والذئب ، ص ٣٢ (المجلد الأول - العدد الثانى ، يناير ١٩٨١ ، الجزء الأول ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب) .
- (١٩) غادة السمان : ليل الغريباء ، ليلى والذئب ، ص ٩٠ .
- (٢٠) نفسه ، ص ٩٠ .
- (٢١) نفسه ، ص ٧٢ .
- (٢٢) نفسه ، يا معشوق ، ١١٠ ، ١١٦ .
- (٢٣) نفسه ، أمسية أخرى باردة ، ص ١٣٣ .
- (٢٤) نفسه ، فزاع طيور آخر ، ص ٨ .
- (٢٥) نفسه ، المواء ، ص ٣٣ .
- (٢٦) نفسه ، المواء ، ص ٢٩ .
- (٢٧) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٨٤ .
- (٢٨) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٧٢ .
- (٢٩) فراج أحمد فراج : التحليل النفسى للأدب ، ص ٣٤ .
- (٣٠) غادة السمان من ليل الغريباء ، ليلى والذئب ، ص ٩٠ .
- (٣١) نفسه .
- (٣٢) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف فى المرأة ، الكتابة والهامش . ص ٥٩ (الدار البيضاء - أفريقيا الشرق - د . ت) .
- (٣٣) أحمد خيرى حافظ : دراسة سيكولوجية الآخر عند نجيب محفوظ ، ندوة جدلية الذات والآخر فى الثقافة العربية ، ١٠ - ١١ إبريل ٢٠٠٢م (جامعة عين شمس - كلية الآداب - دار المشاة - القاهرة) .
- (٣٤) انظر : فراج أحمد فراج : التحليل النفسى للأدب ، ص ٢٨ - ٢٩ .
- (٣٥) غادة السمان : ليلى والذئب ، بقعة ضوء على مسرح ، ص ٤٤ .

- (٣٦) نفسه : ص ١٠٢ - ١٠٦ .
- (٣٧) نفسه ، يا لمشوق ، ص ١٢٢ .
- (٣٨) نفسه ، ص ١٢٢ .
- (٣٩) نفسه ، المواء ، ص ٢٤ .
- (٤٠) رينية ويلك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص ٢٣١ .
- (٤١) غادة السمان : ليل الغرياء ، ليلي والنثب ، ص ١٠٠ ، ٧٤ .
- (٤٢) انظر : صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، ص ١٠١ (القاهرة - دار شرقيات للطباعة والنشر - ط ١ - ١٩٧٧م) .
- (٤٣) غادة السمان : ليل الغرياء ، ليلي والنثب ، ص ٧٤ .
- (٤٤) فراج أحمد فراج : التحليل النفسي للأدب ، ص ٢٢ .
- (٤٥) غادة السمان : ليل الغرياء ، فراج طيور آخر ، ص ١٦ .
- (٤٦) نفسه ، يا لمشوق ، ص ١٢٦ .
- (٤٧) انظر ، نفسه ، ص ١٢٩ .
- (٤٨) نفسه ، فراج طيور آخر ، ص ١٤ .
- (٤٩) نفسه .
- (٥٠) نفسه ، يا لمشوق ، ص ١١٥ .
- (٥١) صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، ص ١٠١ .
- (٥٢) نفسه ، ص ٨٥ - ٨٦ .
- (٥٣) غادة السمان : ليل الغرياء ، ليلي والنثب ، ص ٨٠ - ٨٨ .
- (٥٤) انظر : نفسه ، ليلي والنثب ، ص ٧٣ .
- (٥٥) نفسه ، ليلي والنثب ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .
- (٥٦) نفسه ، المواء ، ص ٣٠ .
- (٥٧) نفسه ، ليلي والنثب ، ص ١٠٥ .
- (٥٨) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ص ١١٦ (بيروت - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - ط ٣ - ١٩٨٧) .
- (٥٩) غادة السمان : ليل الغرياء ، المواء ، ص ٢٧ .

- (٦٠) نفسه ، ص ٣٥ - ٣٦ .
- (٦١) نفسه ، أمسية أخرى باردة ، ص ١٤٣ .
- (٦٢) نفسه ، ليلي والذئب ، ص ٩٩ - ١٠١ .
- (٦٣) صلاح صالحي : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، ص ٧٣ .
- (٦٤) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص ١٩٣ .
- (٦٥) غادة السمان : ليل الغرياء ، أمسية باردة أخرى ، ص ١٣٢ .
- (٦٦) نفسه ، المواء ، ص ٣٧ .
- (٦٧) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص ١٠١ (بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - ط ٢ - ١٩٨٠) .
- (٦٨) غادة السمان : ليل الغرياء ، المواء ، ص ٣٩ .
- (٦٩) نفسه ، يا دمشق ، ص ١١٧ .
- (٧٠) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص ١٠١ .
- (٧١) غادة السمان : ليل الغرياء ، يا دمشق ، ص ١٢٩ .
- (٧٢) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص ١٠١ .
- (٧٣) غادة السمان : ليل الغرياء ، يا دمشق ، ص ١١٧ .
- (٧٤) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص ١٠٢ - ١٠٣ .
- (٧٥) غادة السمان : ليل الغرياء ، يا دمشق ، ص ١١٢ .
- (٧٦) صلاح صالحي : قضايا المكان الروائي ، ص ٥٦ .
- (٧٧) غادة السمان : ليل الغرياء ، يا دمشق ، ص ٣٧ .
- (٧٨) انظر : عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص ١٦ ، ١٥ .
- (٧٩) غادة السمان : ليل الغرياء ، المواء ، ص ٣٤ .
- (٨٠) نفسه ، ص ٣٦ .
- (٨١) انظر : عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، المقدمة .
- (٨٢) غادة السمان : ليل الغرياء ، ليلي والذئب ، ص ٧٢ .
- (٨٣) فراج أحمد فراج : التحليل النفسي للأدب ، ص ٢٨ .
- (٨٤) غادة السمان : ليلي الغرياء ، ليلة والذئب ، ص ٧٢ - ٧٣ .

- (٨٥) غادة السمان : ليل الغرياء ، أمسية أخرى باردة ، ص ١٤٤ .
- (٨٦) نفسه ، فزاع طيور آخر ، ص ١٥ .
- (٨٧) نفسه ، ص ١٤ ، ١٥ .
- (٨٨) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف (فى المرأة ، الكتابة ، والهامش) ص ٢١ (الدار البيضاء - أفريقيا الشرقية - د . ت) .
- (٨٩) انظر : نفسه ، ص ٤٣ .
- (٩٠) فراج أحمد فراج : التحليل النفسى للأدب ، ص ٢٧ .
- (٩١) نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٢١ .
- (٩٢) غادة السمان : ليل الغرياء ، المواء ، ص ٢٨ .
- (٩٣) نفسه ، ص ٢٦ .
- (٩٤) غادة السمان : ليل الغرياء ، المواء ، ص ٢٨ .
- (٩٥) نفسه ، ص ٢٥ .
- (٩٦) نفسه ، ص ٢٨ .
- (٩٧) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١١٤ .
- (٩٨) غادة السمان : ليل الغرياء ، ليلى والنثب ، ص ٨٥ - ٨٦ .
- (٩٩) نفسه ، ص ٨٢ .
- (١٠٠) انظر : فراج أحمد فراج : التحليل النفسى للأدب ، ص ٣٣ .
- (١٠١) غادة السمان : ليل الغرياء ، ليلى والنثب ، ص ٨٣ .
- (١٠٢) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، ص ٨٨ .
- (١٠٣) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ٨٤ - ٨٥ .
- (١٠٤) غادة السمان : ليل الغرياء ، أمسية أخرى باردة ، ص ١٤٦ - ١٤٧ .
- (١٠٥) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١٠٥ - ٨٥ .
- (١٠٦) اعتدال عثمان : التراث المكبوت فى أدب المرأة ، قراءة فى الرواية والقصة، ص ١٠٦ .
- (١٠٧) نفسه .

سادساً

في خطاب الشواعر النساء في العصر الجاهلي

رؤية نقدية

" توطئة "

تأتى هذه الدراسة مساهمة فى إضاءة بعض المناطق المعتمدة فى الذات العربية ،
التي من شرط إضاءتها عدم الانطواء على النفس بل بإثارة الأسئلة ، ومحاورة الذات
مع الآخر .

ونقطة انطلاقى تبدأ من البحث عن تراث أدبى للنساء - فى العصر الجاهلى -
عبر رؤية نقدية خاصة تتبعث من رؤية المرأة / الناقدة ؛ بصفتى قارئة ترفض
التراتبية (Hierarchy) السائدة حول النص . أو بمعنى آخر لست بمستسلمة لما يقوله
النص ، بل متحدية لسلطة مؤلف النص ، ومدخلى فى هذا هو : تدمير الصورة
السائدة عن دور القارئ / القارئة على أنه سلبى / متلق خاضع لخطاب موثوق لطوى!

والأرضية التى ينبثق منها بحثى هذا هى التفكيك أو التصديع لبنية الخطاب
السائد فى الشعر الجاهلى - الذى كتبت الشواعر النساء - بتفويض أركانه وإرساء
دعائم الشك فيه ؛ بهدف إعادة النظر إليه (Revision) واستحضار أنماط الخطاب
المغيب فيه ، وهذا - فى حد ذات - يفرض الانفصال عن السائد - من قيم اجتماعية
وفنية - وصولاً إلى التحام غير مرئى بالحقيقة التى تكمن وراء هذا الخطاب ، ودلالته ؟

وإدراك جيداً - بحكم موقعى كائنى - مدى المخاطر التى تنتظرني فى حالة نبش
مخازن اللغة - هى عملياً إطلاق لقعال القمقم الفحل الذى يكمن تحت جلد اللغة وفى
ضميرها^(١) . هذه اللغة التى استعمرها الرجل زمنًا طويلاً حتى رُجلها ، وذكرها ،
وجعل القلم عضواً مذكراً^(٢) ؛ فأصبحت غير محايدة وغير بريئة !

"فاللغة لم تزل تحمل ذاكرتها الخاصة ، وهى ذاكرة مشحونة بالفحولة يرتكز فيها
اللفظ المذكر بالمعنى الذكورى . والرجل لم يصنع التاريخ - بما فى ذلك تاريخ اللغة -
فحسب ، لكنه أيضاً - كتب هذا التاريخ وصاغه لغوياً حتى عجن اللغة والتاريخ فى
نص ثقافى مترابط"^(٣) .

"فالرجل أخذ الكتابة واحتكرها لنفسه ، وترك للمرأة الحكى ، وهذا أدى إلى إحكامه السيطرة على الفكر اللغوى والثقافى وعلى التاريخ" ^(٤) وإذا ما أرادت المرأة / الكاتبة الاقتراب من هذا الوجود اللغوى ، فإنها تجد نفسها أمام لغة ليست من صنعها أو إنتاجها ، بل تجد أنها هى بكيانها وكامل صورتها مجرد مادة لغوية قرر الرجل مدى أبعادها وملامحها ..

لهذا قد تشعر المرأة / الكاتبة حين تدخل ساحة الكتابة أنها فى منافسة سافرة مع الثقافة المهيمن عليها من قبل الذكر ، بل أنه ليس من السهل خطف القلم من يد الرجل ، فهذا يحتاج إلى ثمن باهظ تدفعه المرأة ! خاصة إذا ما أدركت أن اللغة سلاح والثقافة قوة ! .

ربما لهذا أو أكثر نجد أن الرجل حاول ملياً حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المنطقة المحرمة (وهى صناعة اللغة وإنتاجها) وذلك بمنعها من تعلم الكتابة ! وهو القانون الذى وضعه "خير الدين نعمان بن أبى ثناء" فى كتابه. "الإصابة فى منع النساء من الكتابة" ^(٥) ومن قبله "الجاحظ" رأى أن : "الكتابة للرجل هى شرف وحق ، والكتابة للمرأة هى خطر ، لأنها وسيلة جنسية تفتح علاقات العشق والرفث" ^(٦) .

وكان دخول المرأة إلى عالم الكتابة هو خروج إلى عالم جديد ووعى جديد . خروج من المألوف إلى المجهول ، من القناعة والتسليم والغفلة إلى الوعي ، وقلق السؤال ، والوعى دائماً يقلق ويشير ، وعدمه يريح من هنا كانت كتابة المرأة انتقالاً من الراحة إلى القلق ، والسؤال والتهديد ؟

وإذا كان هذا هو الموقف من المرأة فى حال دخولها الكتابة ، فهناك العديد من المواقف الموجودة فى كتب التراث ، نجدها "تتحدث عن المرأة بعداء واستهانة" ^(٧) أمثال ذلك ما نجده فى كتابات "ابن المقفع" : "إياك ومشاورة النساء ، فإن رأيهن إلى أفن ، وعزمهن إلى وهن ، واكفف عليهن من أبصارهن بحجابك إياهن . فإن شدة الحجاب عليهن خير لك من الارتياح ، ولأتمكن امرأة من الأمر ما جاوز نفسها ؛ فإن ذلك أنعم لحالها ، وأرضى لبالها ، وأبوم لجمالها" ^(٨) .

ومثل هذا الموقف من المرأة نجده يتجسد أيضاً في الكتب الأولى التي جمعت الشعر ، حيث نجدها أغفلت الكثير من شعر النساء : كالطبقات لابن سلام ، والمفضليات للضبي ، "معجم الشعراء" للمرزباني ، "المؤتلف والمختلف" للأمدى ، والحماسة لأبي تمام ^(٩) .

وربما كان مرد بعض ذلك "أن العرب يؤثرون الفحولة والجزالة في الشعر ، وهم قد وجدوا في شعر النساء ليناً ، وضعفاً ، كما أنه قليل الغريب .. فلم يحفلوا به وربما كان مرد ذلك إلى لون من التعصب ! فقد ضرب المثل ببعض الشعراء في إجادة فنون خاصة ، ولم يضرب بالخنساء مثلاً في إجادتها الرثاء" ^(١٠) .

إن التحيز ضد المرأة وتهميشها ليست ظاهرة في العربية فحسب ؛ بل أيضاً هناك العديد من المؤلفات الأم في الثقافة الغربية تتخذ نفس الموقف ^(١١) .

والتحيز ضد المرأة لا يتمثل - أيضاً - في أفراد بعينهم أ في كتب بعينها ؛ بل أننا نجد في "اللغة" هذا التحيز ! بمعنى أن الذكورة - في اللغة - مازالت تفرض نفسها على المرأة إلى درجة تدفع بالنساء إلى الإسترجال ! "وكل عنصر مؤنث يعود إلى الأصل الذكوري بفعل الطبيعة التذكيرية في اللغة" ^(١٢) .

ويعد هذا أقصى حالات الاستلاب ، أو كما يقول "عبد الكبير الخطيبي" . أقوى سيطرة - على مستوى المعرفة - هي التي تجعل المسيطر عليه يصل إلى الاعتقاد أو التفكير بأن نقطة تمرکز كلامه هو نفس نقطة ومركز أصل المسيطر ^(١٣) .

وكأنه على المرأة أن تفقد أنوثتها كلما توغلت في "اللغة" ، قراءة ، وكتابة وربما هذا يفسر لنا ظاهرة تقليد النساء الشواعر للرجال - كما سوف نرى في هذه الدراسة أن هؤلاء ظللن يتكلمن بلغة الرجل وثقافته ! وهذا في حد ذاته يتضمن إنكاراً للجسد والأحاسيس للدرجة التي جعلنا نرى أن هذا النموذج من الشواعر يكتب ويبدع ضد نفسه ! .

غير أن دخول المرأة ساحة الكتابة يعد - فى حد ذاته - إمكانية إبداعية تختلف عن السائد الثقافى - بدرجات متفاوتة - وربما تتحداه ! وتهده ؟ ذلك أنها تبدأ فى خطواتها نحو الإفصاح عن الذات ..

"وحيثما نترك المجال لصوت المرأة كى يتكلم ويعبر فإننا بهذا نضيف صوتاً جديداً إلى اللغة ، صوتاً مختلفاً . ونفتح باباً للنظر ظل مغلوقاً على مدى طويل" (١٤) .

فلنستنطق معاً هذا الصوت ، مهما كانت درجته وموقعه من التاريخ لنكشف عن ماهيته من إفصاحه وما يعلن عنه ؟

وهنا نقول : إنه طالما تيسر للمرأة أن تدخل إلى لغة الآخر / الرجل ، بل نراها - مع الزمن - اقتحمتها وفكت شفرتها ، أو بمعنى آخر دخلت إلى المحذور ، نرى هل نجحت فى جعلها لغة مرآة للذات ، أو لغة للأنوثة ؟

ومثل هذا التفسير لن يتأتى بضرية سحرية ، إنه يحتاج إلى عمل شاق لاستنطاق الذاكرة المؤنثة ، كعمل جماعى ، يبدأ من المرأة الكاتبة / المبدعة وينتهى بالمرأة / الناقدة ..

"الخطاب والقوة"

هناك ترابط وثيق بين الخطاب (discourse) ^(١٥) والقوة كما أن هناك قوة حقيقية تتم ممارستها بواسطة الخطاب . وكل معرفة تصل إلينا إنما هي تعبير عن إرادة القوة؛ يعنى ذلك "أننا لا يمكن أن نتحدث عن حقائق مطلقة أو معرفة موضوعية إلا إذا طابقت مواصفات الصدق والحقيقة ، كما تحددها السلطات الفكرية أو السياسية السائدة فى مرحلة من المراحل ، أو كما يحددها أعضاء الصفوة الحاكمة أو منظرو المعرفة الموجودة فى ذلك المجتمع" ^(١٦) .

والشواعر فى العصر الجاهلى - بوصفهن لسن ذكوراً - نجدهن لا يتمتعن فى مجتمعهن بقوة سياسة أو اقتصادية - على سبيل المثال - من شأنها أن تجعلهن فى موقع القوة / ومن ثم فموقعهن إلى جانب الذكور يغدو موقعاً مهماً ، مبعداً عن القرار أو الرأى ..

وممارستهن لفعل الخطاب ضمن هذا الإطار تغدو هى نفسها ممارسة "الأفراد الذين يعملون فى إطار ممارسات خطابية معينة ، لا يمكنهم الكلام أو التفكير دون الإذعان إلى الأرشيف المختزن غير المنطوق من القواعد والنواهي ، وإلا أصبحوا عرضة للإدانة ... أو أرغموا على الصمت" ^(١٧) .

وخطابهن حين نتناوله بالمعرفة إنما نتناوله بوصفه خطاباً نتج داخل عالم فعلى من صراع القوة ؛ ذلك أن الخطاب - فى حد ذاته - يعد عنفاً نمارسه على الأشياء من شأنه أن ينتج القوة . والقوة هنا لن يتم الوصول إليها إلا بواسطة "الخطاب" ..

وخطاب الشواعر هنا يعد سبباً ونتيجة فى الوقت نفسه ، وهو لا يستخدم القوة فحسب بل أيضاً يستثير المعارضة !

وإذعان خطاب الشواعر - هنا - لم يكن إذعاناً لخطاب القبيلة / المجتمع فحسب. بل كان إذعاناً لخطاب الرجال في القبيلة أيضاً (بوصفهن إناثاً) ؛ مما أثر في ماهية الخطاب وقوته !

أما إذعانهن للقبيلة : بسبب إحكام سيطرتها على الفرد بصفة عامة - فقد بدا في التزامهن "بالجماعية" ، وتخليهن عن النزعة الفردية أو الذاتية في الشعر ! حتى حين فر رجال القبيلة (الشعراء) إلى أنماط من الذاتية كالتى تجلت في أشعار الفخر^(١٨) بالذات - على سبيل المثال - لم نجد الوشاعر يفخرن بذاتيتهن ؛ بل على الشواعر النقيض كان فخرهن دائماً بالرجال الذين ينتمين إليهم في القبيلة !

تقول الخنساء :

وأقنى رجالى فبادوا معاً	فغودر قلبى بهم مُستَفزاً
كأن لم يكونوا حمى يُتقى	إذا الناسُ إذ ذلك من عزّ بزا
وكانوا سرّاد بنى مالكٍ	وزينَ العشيرة بذلاً وعزاً ^(١٩)

وتقول "دختوس" فخراً بوالدها :

فرع عمود للعشيرة	رافعاً لنصالها
فيعمولها ويحوطها	ويذب عن أحسابها
ويطام مواطن للعدو	وكان لا يمشى بها
كالكوب الدرّى فى الظل	لماء لا يخفى بها ^(٢٠)

إذا كان من شأن "الجماعية" إلغاء "الخصوصية" الفردية أو "الذاتية" ، فإن التزام الشواعر بها أثر سلباً في تجلّى أنوثتهن في النص الشعري بشكل تام !

فكثير من معانى شعرهن اتسمت بالطابع المذكر ، أو أتت صورة تامة من شعر الرجال ! بمعنى عدم تجلّى مفردات الأنوثة وعالمها بعفوية في النص الشعري . وهذا

فى حد ذاته قد يعكس نوعا من الإذعان إلى الأرشيف المختزن غير المنطوق من القواعد والنواهى الخاصة بالقبيلة !

غير أن طبع المرأة ورويتها تختلفان عن طبع الرجل ورويته ! ولما كان "الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والروية والذكاء" ^(٢١) وجدنا انفعالية المرأة لم تؤثر فى تجربتها الشعرية وفى رؤيتها للعالم ، وفى لغتها فحسب ، بل أيضاً فى بنية القصيدة .. !

— كما سنرى فى الصفحات القادمة — .

أما إذعانهن لخطاب رجال القبيلة ، فقد بدا فى :

تقيدهن بمنظومة القيم السائدة فى المجتمع آنذاك ، والتي من شأنها تلزم المرأة بمجموعة من القيم والأعراف والتي كانت بمثابة القيد الذى كفن تلقائية الشاعرة وحيويتها المطلوبة فى الشعر . وفى الوقت نفسه كفكت من اندفاعها لتتحول تدريجياً إلى روح أسيرة تحاكي الرجل كى تسير فى ركبة ، فلا تأتى بجديد .

! — وقد تجلت هذه المحاكاة لرأى الآخر فى شعر "الحماسة" ، حيث وجدنا والشواعر دانيات على إشعال الحفيظة للثأر . بل كن لا يقترن عن تذكير الرجال به ، وحضهم عليه" ^(٢٢) ؛ ذلك أن حث المرأة الرجل على الشجاعة ، وأخذه بثأره شئ ترضى عنه روح الجماعة آنذاك !

وخطاب المرأة / الشاعرة الرجل — فى شعر الحماسة — بناء على هذا ؛ يدخل فى باب " التعاطف مع الآخر الذى يصل إلى درجة التوحد معه فى مصابه ، لأن فى بنية الوعي الإنسانى يتواجد عنصر التعاطف مع الآخر عبر تحسن ألم هذا الآخر داخل الأنا" ^(٢٣) .

تقول امرأة من ضبة لقومها :

ألا لا تأخذوا بنا ولكن	أذيقوا قومكم حدّ السلاح .
فإن لم تشاروا عمراً بزيد	فلا درّت لبون بنى رباح ^(٢٤)

وتحمس "هند بنت طارق" رجال قومها تقول :

نَحْنُ بَنَاتُ طَارِق	نَمْشِي عَلَى النَّمَمِ
وَالْمِسْكُ فِي الْمَفَارِقِ	مَمْشَى الْقَطَا النِّوَانِقِ
إِنْ تُقْبِلُوا نَعْمَانِقِ	وَنَفْرَشِ النَّمَمِ
أَوْ تَدْبِرُوا نَفْسَانِقِ	فِرَاقَ غَيْبِ وَامِقِ (٢٥)

٢ - وقد تخلفت شواعر العصر الجاهلي - بشكل خاص - في شعر "الغزل" فلا نجد لهن سوى النادر من هذا الفن لا لشيء ؛ سوى أن الذوق العربي كان ينفر من تصريح المرأة بالحب ، ويرى في ذلك غضاً من أنوثتها ، وحيانها بل مجلبة للعار! (٢٦).

وفي إطار هذه المنظومة من القيم ، تجبر المرأة / الشاعرة على دفن تلقينيتها ، لأن في إظهار المرأة حبها ذللاً وعاراً ، بينما إظهارها البغض " لا عيب فيه ، ولا لوم ... نظراً لأن العرب حراساً على إظهار المرأة بمظهر البخيلة الممنعة البعيدة المثال " (٢٧).

٣ - ربما لهذا أكثر الشواعر من أبيات "الهجاء" إلا أنهم لم يبرعن في الهجاء براعة الرجال ، لأنه لون من التهجم ، والتطاول ، ومضغ الأعراض ، والصفة ، يجافى الأنوثة ، وينافى الحياء (٢٨) . بينما أنطلق الشعراء الرجال وأفحشوا وأطالوا في هذا الفن ؛ لا لشيء سوى أنه مباح لرجال القبيلة هذا التطاول ، بل أن هذا يأتي في سياق قيم القبيلة التي "تعد شاعرها لسانها البتار لعداتها ، المكافح عن مفاخرها ، المنافع عن حسبها وسؤدها" (٢٩) .

يقول أمية بن أبي الصلت :

وَأَنَا الْحَامِلُونَ إِذَا أَنَا خَت	خَطُوبُ فِي الْعَشِيرَةِ تَبْتَلِينَا .
وَأَنَا الرَّاغِمُونَ عَلَى مَقْدٍ	أَكْفَا فِي الْمَكَارِمِ مَا بَقِينَا . (٣٠)

٤ - وفي نفس السياق تجرى تجربة "المدح" ؛ حيث تنذر عند النساء لكون مدحها الرجل يعاف ، لأنه يجرى مجرى الغزل ! لذا يأتي خاطفًا إذا ما تطرقت له الشاعرة ، يقتصر في غالبية على الأب أو الأخ أو الابن ..

تقول "الخنساء" في أخيها صخر :

وإن صَخْرًا لمقدامٍ إذا ركبوا وإن صَخْرًا إذا جاعوا لعقارُ .
وإن صَخْرًا لتأتم الهدادُ به كأنه علمٌ في رأسه نار .
جلدٌ جميلٌ المحيا كاملٌ ورعٌ وللحرب غداة الروع مسعارُ .^(٣١)

هكذا قد يتضح لنا ما هية المأزق الذي تعانيه الذات الشاعرة هنا . فحديثها في "الغزل" و "المدح" يعاف ، وفي "الهجاء" ينافى الحياء ويجافى الأنوثة ، وفي "الحماسة" و "الفخر" مجارة للآخر والقيم السائدة ... وفي كل هذا إقصاء للذات . إقصاء لحقها في الكلام ، ونفى لتلقائيتها ، وحيويتها اللازمتان لخلق الشعر ..

وكأن القيود الخارجية حددت نوعها مساهمة الشاعرة في النشاط الإبداعي ، إذ تحت ضغطها تهمشت رؤية الشاعرة إلى العالم وتحدت برؤية الآخر له ولها .

بمعنى أن تصورهما لذاتها غداً "امتداداً لمنظور الرجل إليها في الواقع ، أى أنه نتاج لعملية تفاعل طويل بين ما هو واقعي ، وما تسقطه هي على واقعها من رؤية ذاتية، أو بمعنى آخر صورة تمر بمصفاة الذاتية ، وتصطبغ بلونها وفي الوقت نفسه ، لا تفلت من منظور الرجل / المجتمع إليها ، بل تظل مجرد انعكاس وامتداد لهما" ^(٣٢).

وهذا في حد ذاته يفسر سر التزامها بمحاكاة النموذج الرجالي ومجاراته في كل أغراض الشعر . حيث نجدها ظلت سجيئة النظرة الذكورية المادية أثناء تصويرها الفني ، ومن نماذج ذلك :

- في الهجاء تقول امرأة في أخرى خطبها زوجها :

هو جاء مقاء كشبة الغول .
تحمل ردقاً واسع الفضول .
مثل إهاب المنحة المنحول .
يبيت فيه الذنبُ أو يقيل . (٣٣)

- وحين تصف نفسها تقول بره العدوية :

فقد شف قلبي بعد طول تجلد أحاديث من يحي تشيب النواصيا
سأرعى ليحي الود ما هبت الصبا وإن قطعوا في ذاك عمداً لسانيا . (٣٤)

- وحين تصف الحبيب ، أو تتغزل فيه خولة بنت ثابت :

مثل ضوء البدر صورته ليس بالزُمَيْلة النكد
نظرت يوماً فلا نظرت بعده عيني إلى أحد (٣٥)

- وحين تمدح ، تقول الخنساء في مدح قومها :

بييض الصَّفاح وسُمُر الرِّماح فبالبيض ضربا وبالسَّمَر وخزا
جززنا نواصي فرسانها وكانوا يظنون أن لا تجزأ (٣٦)

- وفي "الرثاء" : تقول فاطمة بنت الأحجم في رثاء أبيها :

قد كنت لي جبلاً ألوذ بظلة فتركتني أضحي بأجرد رضاح
إذا دعت قمرية شجنًا لها يومًا على فتن دعوت صباحي
واغض من بصري وأعلم أنه قدبان حد فوارس ورماحي (٣٧)

- وفى الفخر تقول "الخرتق" فى قومها ويلائنهم فى التتكيل :

ألا لا تفخرن أسدَ علينا بيوم كان حيناً فى الكتاب
فقد قطعت رؤوس بنى فعين وقد نفعتُ صدورُ من شراب
وأردينا ابن حسحاس فأضحى تجول بشلوه نجسُ الذناب . (٣٨)

وفى باب "الرثاء" نجد من أطلن وأجدن فى الشعر إلى الدرجة التى تجعلنا نرى فى "الرثاء" المحور الذى دار حوله شعر المرأة ، مثلما كان الغزل هو المحور الذى دار فيه شعر الرجل حيث أكثر وأطال ، بل جعل من الغزل مقدمة يستهل بها كل قصيدة من قصائده ..

وإذا كان الغزل يشكل بالنسبة إلى الشعراء الرجال أكبر الدواوين وأعظمها ، حتى ليكاد أن يكون شطر الإنتاج المنظوم إلا قليلاً ! فإن "الرثاء" بالنسبة إلى الشواعر، يكاد أن يكون المجال الفسيح الذى أنطلقت فيه عواطفهن . إلى درجة أن أكثرية المشتغلين "بالرثاء" كن من النسوة ، لا من الرجال . بل إننا نملك مراثى قرضتها سبعون امرأة اشتهرن بأنهن شواعر لا تنسب إليهن فى الغالب الأعم إلا قصائد رثائية" (٣٩) .

وكأن تفوق المرأة فى "الرثاء" يدخل فى إطار توزيع المهام فى المجال الشعرى ، قياساً على توزيعها فى الواقع ، فإذا كان الرجل قد أختص بالأغراض التى تتناسب وطبيعة رجولته ، فللمرأة "الرثاء" ربما لكونه يتناسب مع حرارة مشاعرها ! .

وربما كان "الرثاء" بما يحتويه من معانى الانتماء للآخر ، والقبيلة ، وبما يحتويه من حرية التعبير عن النفس "قد فتح حواراً بين المرأة ، وبين واحد من أفراد عائلتها ، قد يكون الأخ ، أو الأب" (٤٠) . أو بمعنى آخر فتح مجالاً للمرأة / الشاعرة كى تتكلم وبحرية !

تقول : "أميمة بنت أمية بن عبد شمس" .

فإن أبكى فهم عـزى وهم ركنى وهم منكـب
وهم مجلى وهم شرفى وهم حصنى إذا أـرهب
وهم رمـحى وهم ترسى وهم سيفى إذا أغـضب
وهم أصلى وهم فـرعى وهم نسبى إذا أنـسب (٤١)

وهنا قد تخترق الشاعرة / المرأة حاجز الصمت الطويل بينها والآخر (الآخر أو الأب) ، فتستحضر فيه شخصية الحبيب الغائب ، أو المفقود .. وبناء على ذلك تتزاح القيود الاجتماعية التى حددت من قبل مساهمة المرأة فى النشاط الإبداعى ، ويباح لها الكلام أو "الخطاب" ، وقد اكتسب القوة اللازمة كى يسرى عبر الانتعاء لرموز القبيلة ، والآخر / الرجل ..

وإذا كانت المرأة / الشاعرة قد حققت - بهذا - لخطابها المشروعية ، بتحقيق الشروط الاجتماعية اللازمة لسريانها ؛ فإنها بذلك تكون قد أوجدت له شروط القوة ..

لكن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة / الشاعرة فى فخ لغة الذكر ، بمعنى أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسى فى قمع المرأة . وكأن العبرة هنا فى من يهيمن على الخطاب ؟

من هذا المنظور نجد الشواعر - هنا - حاولن صراع هيمنة الرجال عبر اللعب الحر للمعانى - المتاح الخطاب فيها اجتماعيا - وامتنعن عن الانغلاق بوصفهن إناثا متجنبات خطر التقوقع ، لكنهن لم ينجحن فى النجاة من خطر القولية ، حيث ظللن سجينات النموذج الذكرى القائم ! .

ويدت رغبتهن فى الصراع ضد هيمنة خطاب الرجال عبر المحاور التالية :

١ - وحدة القصيدة .

٢ - الرؤية .

٣ - التجربة .

٤ - اللغة .

ترى إلى حد سرى خطاب الشاعرة - عبر هذه المحاور - كى يحقق نوعاً من التمايز أو الخصوصية ؟ إلى أى حد نفذ فى الخطاب الرجولى السائد محاكاة ، وخروجاً ، وما هى محاولته لإعادة توازن القوة ؟

١ - " وحدة القصيدة "

القول بخلو شعرنا القديم من الوحدة الموضوعية ، خلواً تاماً ، فى حاجة إلى تعديل وتصحيح ! ذلك أنها " واضحة فى شعرنا الذى عرفها منذ عهد مبكر عند أمثال: الشعراء الصعاليك والهذليين فى الجاهلية والإسلام ، وعند غيرهم من الشعراء فى مختلف العصور فى قصائد الرثاء ، وفى كثير من قصائد الغزل سواء فى ذلك شعراء القرون الأولى أم شعراء العصر العباسى " (٤٢) .

ومن أنماط الشعر الحافل بالوحدة الموضوعية فى العصر الجاهلى: شعر النساء ، حيث نجده " موحد الغرض فى القصيدة الواحدة ، وربما حسب الرواة هذا عجزاً ؛ لأن العرب جروا على تعدد موضوعات القصيدة ، وتنوع أغراضها ، وألف الرواة هذا التعدد " (٤٣) .

وربما كان توحد النساء فى الطبع (أو الطبيعة الانفعالية) سرّاً من أسرار قصر القصيدة لديهن ؛ ذلك أن " العلاقة بين طول القصيدة وانفعال الشاعر فى حال النظم من أهم العلاقات فى هذا الموضوع . فكما أن طول القصيدة يؤثر فى جودتها ... ويؤثر فى موسيقاها ... فإنه يؤثر فى الانفعال أيضاً ، إذا أن إمكان استمراره قوياً على درجة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها ضئيل ، إلا فى القليل النادر الذى لا يقاس عليه " (٤٤) .

" ولقد اتخذ هربرت ريد " العاطفة ، لأهميتها ، مقياساً بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية . كما يرى " إيجار ألن بو " أن القصيدة الطويلة تسمية متناقضة ، وليست شعراً إذ لا تودها عاطفة قوية " (٤٥) .

كذلك - هنا - توجد ثمة علاقة بين طول القصيدة ومسألة "الغنائية" (LYRICISM) عند شواعر هذا العصر ! ذلك أنهن مولعات "بالترصيع" في الشعر ، بكثرة تسترعى الانتباه ! "والترصيع ضرب من الإيقاع الصوتي والانسجام الموسيقي لسريان النغم في كل أجزائه أو أكثرها عد أفضل ضروب السجع وأعلاها مرتبة الآن التتابع في الكلمات ورنين مقاطعها يؤلف صورة موسيقية" (٤٦) .

وأمثلة "الترصيع" كثيرة :

تقول الخنساء :

والمجد حُلَّتْه ، والجود علَّتْه	والصدق حَوَزَتْه إن قرنه هابا
خطاب محَفلة ، فراجُ مظلمة	إن هابَ مُعضلة سَنَ لها بابا
حَمَمَالُ ألوية ، قطاعُ أودية	شهادُ أنجبية ، للوتر طلابا
سم العُداة ، وفكَاك العُناة إذا	لاقى الوغى لم يكن للموت هبابا (٤٧)

- وتقول جنوب الهزلية :

وحى وردت ، وثغر سددت	وعلج شددت عليه الحبالا
ومال حويت ، وخيل حميت	وضيف قرئت يخاف الوكالا (٤٨)

فالأصوات هنا " تتكرر في البيت مضافة إلى تكرار القافية وإلى الوزن ، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم ، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ، ويرى فيها المقدرة والمهارة الفنية" (٤٩) .

وهذا في حد ذاته يؤكد على مسألة "الغنائية" وجودها عند شواعر هذا العصر ؛ لأن القصيدة القصيرة غالباً ما تدعى غنائية (Lyric) . معنى هذا أنها ، في الأصل ، قصيدة قصيرة كافية لأن تغنى وتلحن" (٥٠) بل و " تجسم موقفا عاطفياً فردياً أو بسيطاً ، قصيدة تعبر عن إلهام أو حالة مستمرة" (٥٠) .

وكأن الانفعال - هنا - دافع لإحداث الغنائية داخل القصيدة ، وفي الوقت نفسه سر وراء ظاهرة الوحدة الموضوعية داخل القصيدة الواحدة في شعر النساء .

فالشواعر هنا لم يقفن على الأطلال "ولم يقدمن لقصائدهن بمقدمات كما فعل الشعراء ، من غزل ، وبكاء أطلال ، ووصف للرحلة ، وخطاب للرفيق الخ" (٥١) بل نجدهن استغرقهن الدخول في الموضوع الواحد مباشرة بلا مقدمات ، ولم يجمعن في شعرهن أنانين عدة من وصف ومدح وفخر كما كان يفعل كثير من الشعراء" (٥١) .

كذلك اتسمت تجربة "الرثاء" لديهن - وهي أبرع تجربة واستطعن من خلالها التفوق والتعبير عن نواتهن - بتحقيق وحدة موضوعية ؟ ذلك؛ لأنهن لم يقدمن لها بغزل أو تمهيد ، كذلك لم يضمنها حكمة !

والانفعال هنا له أكبر الدور في خروج النساء / الشاعرات على التقاليد السائدة لبناء القصيدة ! ، وهذا في حد ذاته يعد خروجاً مضمرًا على تقاليد الواقع عبر الخروج على الشكل الفني للقصيدة !

والانفعالية المقصودة هنا نتيجة من نتائج الطبيعة الذاتية (identification) التي غلبت على شخصية المرأة ، كنتاج حتمى للمأزق التاريخي الذي حاصر المرأة ودفعها إلى " حالة نفسية تجعلها دائمة البحث عن ذاتها ، وفي الوقت نفسه ، تصبح عاجزة عن تجاوز مشكلة الذات" . (٥٢) وقد ظهر هذا في صورة عدم تمكنها من تحقيق رؤية شمولية للعالم !

وكأن هناك ارتباط قوى بين شعر المرأة وهويتها ، حيث تنشأ بينهما علاقة سببية، تنتج نوعاً من الخصوصية في شكل القصيدة وإيقاعها ..

٢ - " الرؤية "

نعنى "برؤية الكاتبة" - هنا - هى وجهة نظرها إلى العالم ومدى اختلافها عن وجهة نظر الرجل / الشاعر ، ومدى انعكاس هذا الاختلاف على تفاصيل بنائها القصيدة؟! ..

وإدراكنا لهذه الرؤية لن يتأتى إلا عبر إدراك رؤيتها لذاتها والعلاقات الكائنة فى الواقع ! وكلما كانت هذه الرؤية أكثر عمقاً وحساسية ، كانت الشاعرة أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع .

وماهى الشعر هنا تكشف عن ماهية هذه الرؤية ! بمعنى أن : الذات حين تكتب فإنها تكشف عن نفسها ؛ ذلك أن " الكتابة إما أن تكون تعبيراً عن انفتاحات اللاوعى ، أو انحياز السلطة مادية ورمزية " (٥٣) ومثل هذا الانفتاح أو التحيز من شأنه أن يفصح عن هوية الذات وموقعها فى المجتمع ..

وصورة الذات - هنا - قد تبدو من خلال محورين :

١ - محاولات الخروج على النظام التقليدى للقصيدة .

٢ - محاكاة النموذج الرجالي فى الكتابة أو القول .

(١)

محاولات الخروج على نظام القصيدة فى :

(أ) "المقدمة الطللية" حيث - كما ذكرنا سابقاً - تخلين عنها فى مقدمات قصائدهن ، فى مقابل دخولهن فى الموضوع / الفكرة مباشرة .

(ب) وحدة القصيدة ، وهو ما أسلفنا تفصيله سابقاً .

(ج) شعر المقطعات . بمعنى قصر قصائدهن بالدرجة التى تجعلنا نرى أنه "ليست لإحداهن مطولة على حين تكثر المطولات فى شعر الرجال ؛ فمعلقة امرؤ القيس" اثنان وثمانون بيتاً ، ومعلقة طرفه مائة وسبعة ، ومعلقة لبيد ثمانية وثمانون

... الخ ، على حين أن أطول قصائد "الخنساء" - وهي زعيمتهن في طول القصائد - لا تتجاوز سبعة وثلاثين" (٥٤) .

وقد أرجع النقاد / الرجال "قصر النفس" هذا إلى أن "النساء ملولات ، يصبرن على قرض الشعر مدة طويلة ، والقصيدة المطولة تحتاج إلى جهد وصبر وعزيمة" (٥٥) . على حين رأى بعضهم الآخر " أن عفوية البديهة والارتجال اللذين يبدوان في "المقطعات" تؤكد على غياب العقل ، بينما المعاناة ، والتتقيح هي ميزة حضور الحس والعقل ، مما يبرر وجود النفس القصير في شعر النساء " (٥٦) .

هكذا حضرت صفات : "غياب العقل" ، "الملل" حينما تعلق الأمر بقصر القصيدة عند النساء ، على حين أن شعر المقطعات هذا موجود في أشعار كثير من الرجال - أمثال الشعراء الصعاليك ، وشعر النابغة الزبياني .

ولم تم معالجة هذا الأمر - من قبل هؤلاء النقاد - برده مثلاً إلى طبيعة التجربة الشعورية ، أو الطبيعة الفردية للذات الشاعرة ! "فهناك من يجيد القول في القصائد المطولة ، ومن يجيد في الأشعار القصار ، أو القصائد القصيرة ، لأن من الناس من اعتاد ، أو من فطره معدة نحو تخيل الأشياء القليلة الخواص ، ومنهم من هو على ضد هؤلاء" (٥٧) .

فالأمر إذن يتعلق بالطبيعة الانفعالية ! وبما أن شعر المقطوعات ، والقصيدة القصيرة يبدو بمثابة الظاهرة - في شعر النساء - فهو أمر يتعلق إذن بطبيعتها الانفعالية أولاً ، وبالمسألة الثقافية ، وطبيعة اللحظة التاريخية ثانياً ، وما يتبعها من ظرف اجتماعي يضرب حصاراً حول المرأة بهدف تقسيم العمل والتجربة الإنسانية .

ولعل هذا الحصار الذي عانتها الذات الشاعرة هنا تسبب في أعاقه تحقيق رؤية شمولية إلى العالم تمكّنها من تجاوز الذاتية (identification) والتي بدت في تركيزها على الجزء لا الكل ، وفي جنوحها إلى التخصيص لا التعميم ، فهي على سبيل المثال في جملة أشعارها تنطلق نحو الفكرة الواحدة / الموضوع الواحد - لا تتجاوزها أو تمهد لها على عكس ما شهدنا من تعدد الموضوعات داخل إطار القصيدة الواحدة في الشعر الجاهلي - كذلك في تجربة "الرثاء" قلما تعقب رثاءها

"بحكمة" ومرد ذلك بالطبع هو طبيعتها الانفعالية ، فى كونها "لا تنتظر إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجل ، وتختلف فى أفكارها ومشاعرها عنه إزاء ما هو مهم أو غير مهم" (٥٨)

إن انفعالياتها تتجسد هنا - على سبيل المثال - فى فجيعتها التى أخذتها كلياً ، ولم تجعلها تمد نظرها إلى ما وراء هذا الحادث من عبر وعظات ومفارقات أو حكمة !
وهى أيضاً قلما تعنى بالقضايا العامة ، من وطنية أو دينية كما يعنى الرجال" (٥٩) ورغم فخرها بقبيلتها ، ورغم حثها الابن والزوج ... على الأخذ بالثأر ، بل ودفعه دفعا نحو القتال ، فإن هذا كله يأتى فى سياق التعاطف مع الآخر . ومجاراته، لتدعيم "الخطاب" وتحقيق نوع من التوازن فيه .

(٢)

غير أن اختلاف وجهة النظر إلى العالم - هنا - لا يمنع الشاعرة من إعادة إنتاج موقف رجولى فى الشعر !

فهى تساير ما هو سائد من قيم أدبية وفكرية ، فى الفخر - على سبيل المثال - فنجدها تشيد بالقبيلة أو بالأقارب (الرجال خاصة) ، ولا نجدها تشيد بشخصها ! ، كما ذكرنا من قبل ..

فهى لا تشيد بعفتها ، أو جمالها - فى إطار المنظومة التى لا ترى فى المرأة سوى كونها "الموضوع" (Subject) ، بينما الرجل هو الذات (Object) .

وهى هنا تتبنى منظور الرجال - القبيلة ، وهى تنظر إلى ذاتها ، أو بمعنى آخر نراها تتبنى منظورا عن الذات تكون بمقتضاه هى الطرف المهمش / المفعول به فى المجتمع .. ، فى مقابل أن يكون الرجل هو الأصل / الفاعل . وهى بهذا تعيد صياغة الشكل الهرمى فى العلاقات . وبدل أن تقاوم هذه الصورة المرسومة للرجل فى الواقع نجدها تتبناها ؛ وتعيد صياغتها !

فالشاعرة هنا لا تفخر بذاتها ، أو أمها ، أو جنسها ، بقدر ما تتماهى فى الآخر/ الرجل (عنوان الذات) ، وفى هذا تأكيد على مدى تبعيتها ، وفى الوقت نفسه يعبر عن مدى انتمائها لمنظومة القيم السائدة فى المجتمع ،والتي تعلى من شأن الرجل ..

تقول "أمية بنت عبد شمس"

أبى ليلك أن يذهباً
ونجم دوننه الأهوالُ
فحلَّ بهم وقد آمنوا
ومنا عنه إذا مـا حلَّ
ونيط الطرف بالكوكب .
بين الدلو والمعقرب .
ولم يقصصـر ولم يشطب .
من منجى ولا منهـرب .

وتقول

وهم أصلى وهم قـرعى
وهم مجدى وهم شـرفى
وهم نسـبى إذا أنسب
وهم حصنى إذا أرهب^(٦٠)

فالفردية تمثل "تمايزاً واختلافاً في "الأنا" عن "الآخر" ، وضياعها مؤشر دال على انزواء "الأنا" ونوبانها في "الآخر"^(٦١) . ومثل هذا الانزواء نابع - لا محالة - من "خصوصية الموقع الذى تشغله هذه الذات ، وما ينتج عن هذا الموقع من معاناة تتسبب فى إحداث فقدان أو انقسام داخل الذات ، ساهم فى عزل المرأة اجتماعياً ونفسياً بطريقة أدت إلى اعتمادها المطلق على الرجل. أو بمعنى آخر جعلتها تستمد هويتها من نظرة الرجل إليها"^(٦١) .

وكأن تحديد المرأة لذاتيتها غداً مرتبطاً بموقعها من عالم الرجل ونظرتها إليها . الأمر الذى يسهم فى تشكيل وعيها ورؤيتها إلى العالم .

وبهذا قد يتضح لنا سر انفعالياتها ، والتى تأتت كنتاج حتمى للأزمة التى تعيشها الذات فى الواقع، والتى أثرت - فى الوقت نفسه - فى رؤيتها إلى العالم ، وإلى ذاتها، حيث جاءت رؤية مختلفة عن تلك التى يراها الرجل / الشاعر فى الواقع .. ومرد هذا الاختلاف هو الذات الخاصة بكل منهما ..

٣ - " التجربة "

التجربة الشعورية هي تجربة الصراع ، وتبين ماهية هذا الصراع من شأنه أن يكشف لنا ماهية التجربة التي أنتجت هذا الصراع ..

فالشعر يأتى غالباً كي "يعبر عن الصراع النفسى ، والمعاناة والجهد ، لأنه يصور صراعاً كاملاً بين الشاعر والمؤثرات التي تثيره للإبداع .. ولا بد أن تصور القصيدة هذا الصراع ، وهذه المقاومة لتكون قصيدة جيدة" (٦٢) .

وإذا ما كانت الشاعرة ، بوصفها امرأة تُسد في وجهها دروب التجربة المفتوحة أمام الرجل ، والتهويل الاجتماعى على المرأة من مغبات التجربة ، يدخل إلى وعيها الباطنى الرقيب الذاتى الذى يقتل فيها التحفز للقفز خارج السور التقليدى ، وفوق الجسور المقطوعة . وتحت الضغوط التقليدية القاسية" (٦٣) .

هكذا قد يؤثر موقع الشاعرة - فى مجتمعها - على تجربتها واندفاعها . وتلقائيتها ، بل والتعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية .. من قص حقيقة تجاربها الخاصة" (٦٤) .

ومثل هذه التجربة الاجتماعية المختلفة كفيلة بأن تولد الصراع داخل الذات الكاتبة الذى يصنع التجربة ؛ لذا فإن تجربة المرأة لن تتضح لنا دون الوعي بالنواحي الذاتية الذى يعطى الشاعرة خصوصيتها المنفردة ، وفى الوقت نفسه يعكس سر الاختلاف !

فتجربة "الغزل" على سبيل المثال - نادرة بسبب إحساس الرهبة والخوف الذى يلم بأرواح الشاعرات ! "وكأنهن مجبولات على كتمان الهوى ، بينما يحب الرجل فلا يطيق أن يحتبس حبه .. وحب الرجال يمتاز بأنه سافر ناطق ، وحب المرأة يمتاز بأنه محجب صامت .. والمرأة تحب أربعين سنة ، وتقوى على كتمان ذلك ، وتبغض يوماً واحداً فيظهر ذلك بوجهها ولسانها .. وهذا طبيعى لأن إظهار المرأة بغضها لا عيب فيه ولا لوم" (٦٥) أما إظهار الحب فهو العيب نفسه !

"وهذا الكتمان لا يرجع إلى الاستحياء بقدر ما يعود إلى القيود التي تحد من حرية المرأة ، والتي حددت أيضاً نوعية مساهمتها في النشاط الإبداعي" (٦٦) .

وقد أفصحت القليلات منهن عن وجدها ، وعدم قدرتها على كتمان الحب ، فنجدهن تخطين السور التقليدي للكشف عن عاطفتهم دون ابتذال :

تقول : فاطمة بنت مر الخثعمية :

فَنَلَّاتُ بِخَاتَمِ الْقَطْرِ .	إِنِّي رَأَيْتُ مَخِيلَةَ نَشَاتِ
مَا حَوْلَهُ كِبَاضُاءُ الْفَجْرِ .	فَلَمَّا بِهِى نَوْرُ يُضَىْ لَهُ
مَا كُلُّ قَادِحٍ زَنْدِهِ يَوْرِى .	وَرَأَيْتُهَا شَرْقاً أَبْوَاءَ بِهِ
ثَوِيكَ مَا اسْتَلَبْتَ وَمَا تَدْرِي (٦٧)	لِلَّهِ مَسْأَلَةٌ "زَهْرِيَّةٌ" سَلَبْتَ

وتقول أسماء المرية :

يَدَاوِي فَوَادِي مِنْ جَوَاهِ نَسِيمِهَا	أَلَا خَلِيًّا مَجْرَى الْجَنُوبِ لَعَلَّه
وَعَيْنًا طَوِيلًا بِالدَّمْعِ سَجُومِهَا	وَكَيْفَ تَدَاوِي الرِّيحَ شَوْقًا مِمَّا طَلَّ
رَابِزِيحَ شَوْقٍ عَاكِفٍ مَا يَرْمِيهَا (٦٨)	مَقْطَعَةً أَحْشَاؤُهَا مِنْ جَوَى الْهَوَى

والشاعرة هنا تصف ما تكابده من وجد واشتياق ، في صورة غزل معنوي ، ممتنعة عن التفزل الحسي ..

وإذا كان يجري على الشاعرة هنا تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية بصورة سافرة ، فإن هذا يمنعها من "قص حقيقة تجاربها الخاصة من حيث هي جسد" (٦٩) .

ومشكلة الذات هنا تكمن في جملة الأعراف التي تحجب مشاعر المرأة ، وتعوق بينها والانطلاق الذاتي ، الذي من شأنه أن يفتح مجالات الإبداع .

٤ - " اللغة "

"اللغة ليست فقط وسيلة للتعبير ، أو أداة للتواصل ، وتبادل المشاعر والأفكار ، بل هي صياغة هوية ، وإعلان ذات" (٧٠) .

والمرأة / الشاعرة حين تتكلم - فهي - تكسر حاجز الصمت المفروض عليها . غير أن صوتها هذا كفيل بالإعلان عن هويتها ؛ ذلك أن الكتابة - وكما ذكرنا من قبل : "إما أن تكون انفتاحاً للغة "اللاوعي" ، أو خضوعاً للسلطة" (٧١) .

وإذا كان التاريخ والثقافة قد نقل إلينا صورة المرأة الصامتة ، أو المفروض عليها الصمت ، حين عجز عن نقل تجربة النساء في أى عصر ، فإن قراءة (Revision) هذه المنطقة المجهولة جديرة بأن تحول الصمت إلى صوت ناطق ، كاشف لحقيقة لغة كل شئ كبت ، ودفن في اللاوعي .." (٧٢) ومحاولتنا هذه تدخل في إطار مساهمة المرأة / الشاعرة في المجال الشعري ، عبر البحث عن موقعها داخل اللغة ، ودور اللغة في تشكيل رؤيتها إلى العالم .

وقراءة اللغة هنا لا تتسنى لنا إلا عبر إدراك "التجربة الشعورية" النسائية للشاعرة في مجتمعتها ؛ ذلك؛ أن تفسير العوامل اللغوية والنفسية في النص يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحيط الاجتماعي الذي تنشأ فيه .

(الشاعرة) ، حيث يرتبط مفهوم المرأة لجسدها ووظائفها الجنسية الثقافية التي تنتمي إليها ، ونفسية المرأة ما هي إلا نتاج بنية من المؤثرات الثقافية" (٧٣) .

وكأن الدراسة هنا تراهن على وجود خصوصية "جنينية" تلقائية فيما تكتبه الشاعرة على اعتبار أنها تعيش ظرفاً ينعكس على رؤيتها وتجربتها .. !

"فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال ، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم" (٧٤) ومن ثم فالاختلافات اللغوية بينهما

"لا يمكن أن تفسر كلغتين مختلفتين ، بل علينا أن ندرسها في ضوء التتويجات الأسلوبية ، ومن سياق الأداء اللغوي" (٧٥) .

وفي الاعتبار منذ البداية "أن اللغة لا تخضع يوماً لنيات الخطاب الذي يمكن أن ينقلب على ذاته" (٧٦) . وذلك للاعتبارين التاليين :

١ - أن لغة الشعر في الجاهلية كانت "أداة لقياس الحس الشامل لأصحابها لا من حيث هم أفراد ولكن من حيث هم جماعة" (٧٧) ، في مقابل تلاشي الخصوصية لتحل الجماعية التي ترقى بأصحابها إلى التوحد مع الآخرين والنطق باسمها ، فالقبيلة هنا لا تبسط نفوذها على الأجساد فقط ، بل أيضاً على العقول .

٢ - هناك نساء كثيرات كتبن بلغة الرجل وعقليته - أى حاكينه - وذلك من واقع هيمنة الذكورة على الواقع إلى الدرجة التي تدفع النساء إلى "الإسترجال" في النص .

وتعني بمحاكاة الرجل / الشاعر - هنا - تبني رؤيته إلى العالم ، والذات (موضوعياً ، وفنياً) وقد بدا هذا التبني سافراً - أثناء الحديث عن "الخطاب والقوة" - حيث أذعنت معظم الشاعرات إلى الخطاب السائد في الواقع (خطاب الرجل) ، كما تلاشت فردية أكثرهن في جماعية القبيلة ...

والشاعرات هنا لم يتبنين رؤية الرجل / الشاعر ، ورأيه ، فحسب ، بل حاكينه فنياً ، حين التزمّن بالنموذج الرجالي (الحسى) ، خاصة حينما تغزل في المرأة ! - كما سنرى - .

الشاعرات هنا وقعن أسيرات النظرة الذكورية إلى المرأة - حين أعدن صياغتها بالمحاكاة - من حيث اعتبارها جسداً ، أو "موضوعاً" وكأن الذكورة - هنا - تفرض نفسها إلى الدرجة التي تدفع الشاعرات نحو إنكار الذات الأنثوى ، أو الاسترجال في النص !

غير أن ثمة محاولات خرجت في بعض النصوص النسائية ، عبرت الشاعرة من خلالها عن الذات الأنثوية ، انفلاتاً أو خروجاً على السائد ، نستطيع أن نجملها في المحاولات التالية :

١ - خاصية التكرار :

هناك تعبيرات شائعة ، كثيرة الورد على لسان الشواعر هنا مثل : لهفى ، ويلي ، أبكى ، عيني ، ... وكلها تعبيرات نسائية كثيرة الورد على لسان النساء ، أكثر من ورودها على لسان الرجال :

كقول الخنساء :

ويلي عليـــــــــــــــــه ليلة أصبحت حصني منكسر ! (٧٨)

وتقول :

يا لهف نفسي على صخر إذا ركبت خيل لخيـل كأمثال اليعافير (٧٨)

وتقول :

- أبكى فتى الحى نالته منيته وكل نفس إلى وقت ومقدار (٧٨)

- وأبكى أخا كان محموداً شمائله مثل الهلال منيراً غير معمر (٧٨)

- وأبكى لصخر إذ ثوى بين الضريحة والصفائح (٧٨)

وتقول :

- يا عين جودى بالدموع المستهلات السوافح (٧٩)

- ألا يا عين ويحك أسعديني فقد عظمت مصيبتـه وجلت (٧٩)

- أعيني جوداً ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى ؟ (٧٩)

- يا عيني جودى بدمع منك مسكوب كلؤلؤ جال فى الأسماط مثقوب (٧٩)

- وتقول ناجية بنت ضمضم المرية فى رثاء أخيها :

يا لهف نفسي لهفة المفجوع ألا أرى هرمًا على مودوع (٨٠)

- وتقول خالدة بنت هاشم :

عين جودي بعبرة وسحوم واسفحى الدمع للجواد الكريم
أبكى هاشمًا وبنى أبيه فعيل الصبر إذا منعت كراهًا (٨١)

وتقول فاطمة بنت الأحجم :

- يا عين بكى عند كل صباح جودي بأربعة على الجراح (٨٢)

وتقول سليمة بنت المهلهل :

أعيني جودا بالدموع السوافح على فارس الفرسان فى كل صافح
أعيني إن تُغن الدموع فأوكفا دما بارفضاض عند نوح النوائح
- لهفى عليه إن توسط مُعضلُ حصن العشيرة ضاربُ بجران
- لهفى عليك إذا اليتيمُ تخاذلتُ عنه الأقارب أيمًا خذلان (٨٣)

والتكرار هنا خاصية غير واعية من قبل الشواعر ، تمكنهن من المحافظة على الروابط ، والعلاقات الاجتماعية ؛ بهدف التواصل والتمتين للصلات بينها والعالم من حولها ، أو بينها والآخر / الرجل بصفة خاصة !

وهذا التكرار يدخل فى باب "الثثرة" الذى هو خاصية فى الوعى النسائى الذى حُرِم من المواجهة ، ومن الاستعمال الكامل للمصادر اللغوية! وهذا التكرار قد يطرح هم وأزمة للمرأة بتنويعاته وأشكاله المختلفة ، كما أنه قد يعمق إحساسها بحدة أزمته وانعكاساته المختلفة ..

كذلك "الميل إلى الحزن" - هنا - يبدو خاصية غير واعية ، حيث يبدو مع كل تكرار ، وكأنه لحن له ترجيعات تشجى الذات ، وتشفيها ! ويبدو من كثرة المراثى التى صدرت عنهن ، بل فى تميزهن فى هذا اللون من الشعر !

تقول الخنساء :

يذكرنى طلوع الشمس صخراً
ولولا كثرة الباكين حولى
ولكن لا أزال أرى عجولاً
أراها والهـا تبكى أخاها
وأذكره لكل غروب شمس .
على إخوانهم لقتلت نفسى .
وباكىة تنوح ليوم نحس .
عشية رزنه أو غب أمس^(٨٤) .

ويرن صوت النائحات كطبل الموسيقى ، وتلمح إشاحة أيديهن ، وحركة رؤوسهن ،
وصدى كلماتهن بألفاظ مكررة فى قول أميمة بنت أمية بن عبد شمس حين ترثى قومها
الذين قتلوا فى يوم عكاظ :

فإن أبكى فـهم عزى
وهم مجدى وهم شرفى
وهم رمـحى وهم ترسى
وهم أصلى وهم فـرعى
فكم من قـاتل منهم
وكم من ناطق فـيهم
وهم ركنى وهم منكب
وهم حـصنى إذا أرب
وهم سيفى إذا أغضب
وهم نسبى إذا أنسب
إذا ما قال لم يكذب
خطيب مصقع مغرب^(٨٥) .

وتقول الخنساء :

فيا لهفى عليه ولهف أمى
أصبح فى الضريح وفيه يمى^(٨٦)

وترجييعات الحزن هنا تنهمر ، فى صور التكرار ، حيث تبدو بكل تنويعاتها
فياضة ، وغير عاقلة خاصة وقد غدا الرجل / الآخر هو كل شىء ، ومع فقدته فقدت
هى كل شىء ..

تقول فاطمة بنت الأحجم :

قد كنت لى جبلاً ألوذ به
فاليوم أخضع للذليل وأتقى
فتركتنى أضحى بأجرد ضاح
منه وأدفع ظالمى بالراح^(٨٧)

وتقول الخنساء :

دق عظمى ، وهاض منى جناحى هلك صخر فما أطيق براحا (٨٨)

وصورة الذات هنا تعد امتداداً لمنظور الرجل إليها فهي ما زالت في شعرها تتبنى منظوراً عن الذات تكون بمقتضاه المفعول به ، والرجل هو الفاعل وهي المصنوع والرجل هو الصانع (٨٩) .

وفقدان الذات هنا - أو الوعي به - قد يكون سبباً من أسباب الفجيعة التي انطلقت في كل الاتجاهات ، دون توفير إمكانية تحقيق انسجام معين بين معانيها ، أو بوافعها !

والشعر هنا لا يعد تطهيراً - حسب إغراء نظرية أرسطو في "فن الشعر" بل هو نوع من "الهستيريا" في الحزن ، لأنها تحدث صدعاً في الذات تحول بينها والتكيف مع الوضع الطارئ ، بعد الموت أو الفقد !

وتأتى اللغة أداة لهذه "الهستيريا" ومادة للجنون ، حسب تعبير "ميشيل فوكو" . وليس وجود هذا القدر من النساء الشواعر في اللغة إلا احتقلاً بالحزن ، وترحيباً به ..

فالشواعر هنا حين يعلن عن كلام ما ، فليس معنى ذلك أنه مطابق لما يردن أن يقلنه بالضرورة ؟ فقط هو نوع من التفجر الذاتى الذى يعرب عن درجة من درجات الانفلات من لغة العقل ! أو المنطق في الحزن ..

لذا تأتى لغتهن محاولة للخروج من الداخل ، أو محاولة لترسيخ خطاب أنثوى ، مختلف ، لكسر نطاق العزلة ، ولا يكون سوى "الرثاء" هو الوسيلة التي تمكّنها من إيجاد حوار مع الآخر ..

٢ - التعبيرات الأنثوية : ويأتى التعبير عن الذات الأنثوية في "الرثاء" صادقاً .. فتلمح ألفاظاً أنثوية ، لينة ، ورقيقة ، تكشف عن حقيقة الألم الذى تعانيه الذات في تجرد .

وصدق تقول الخنساء :

دق عظمى ، وهاض منى جناحى هلك صخر فما أطبقُ براحا^(٩٠)

وتقول :

ألا يا عين فانهمرى بغنذر وفيضى فيضة من غير نزر^(٩١)

وتقول :

تعرفنى الدهر نهساً وحزاً وأوجعنى الدهر قرعر وغمزاً^(٩٢)

وتقول :

فيا لهفى عليه ولهف أُمى أصبح فى الضريح وفيه يمى^(٩٣)

ومثل هذه التعبيرات : دق عظمى ، هاض جناحى ، يا عين انهمرى ، نهماً وحزاً ، قرعاً وغمزاً ، يا لهفى ... وغيرها ، تعد تعبيرات تعنى برصد جانب من المشاعر الأنثوية فى تجرد وعفوية وصراحة مما يضيفى على التجربة الشعرية الأنثوية صدقاً .

وكان خطاب الأنوثة وملامحها ، لم يظهر ويتبلور إلا فى خطاب "الرثاء" ، لما أتيح لهذا الخطاب من مشروعية ، وحرية ؛ أتاحت للنساء الشواعر أن يخرجن من الداخل بصدق ، وتجرد ، وعفوية .

غير أن هذه التعبيرات الأنثوية / اللينة ، نجدها تتناقض مع الجزالة - عند بعض النقاد الرجال -^(٩٤) ، لأن الجزالة - فى نظرهم - مرادفة للفحولة والجزالة والفحولة والقوة فى التعبير لا توائم نفسيتهن^(٩٥) . وحين تأتى "الخنساء" بألفاظ غريبة أو وحشية أو مستكرهه ، نجدهم يستنكرون هذا ، لأنهم يرون أن "طباعهن رقيقة لا يلائمها اللفظ الحواشى المستكره ، وتعبيرهن صورته ، من طبعهن"^(٩٦) .

"فالخنساء" لها شعر فيه رصانة ، وفيه غريب ، وفيه مستكره من الألفاظ ، وهم يرونها - نظراً لهذا - "لأنها كانت امرأة مسترجلة"^(٩٧) .

أما "إسماعيل شلبى" فيرى فى هذه السمات من شعرهن : "سلبية ، بل عدم قدرة على الابتكار : "فهن أقرب إلى السلبية" (٩٨) . والإيجابية هى خاصية الرجال فى نظره . وكأن هذه الدرجة التى جعلها الله للرجال على النساء والرجال عليهن بدرجة "قضت للرجال أن يتفوقوا على النساء" (٩٩) .

إن ليونة التعبير هنا - التى تتناقض مع الجزالة عند بعض النقاد - ترتبط بجوانب من تكوين المرأة العاطفى ، وفى الوقت نفسه تعد خاصية فى شعرهن ، نابعة من توجه رؤيتهن إلى العالم !

والنساء / الشاعرات هنا : "لهن الحق فى تأكيد قيمهن الخاصة ، واستكشاف لا وعين ، وتطوير أشكال جديدة من التعبير تستجيب إلى قيمهن ووعين . إذ لابد من إعادة تقييم القوانين الأدبية للماضى ، وإعادة تشكيلها ، بالقدر الذى يتغير به توازن القوة" (١٠٠) .

وكان طريق المرأة إلى موقع لغوى هنا "لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفاحولة ، وتنافسها ، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنوثة ، وتقدمها فى النص اللغوى ، لا على أنها "استرجال" وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحاً إبداعياً" (١٠٠) يضارع مصطلح "الفحولة" .

"هوامش المصادر والمراجع"

توطئة

(١) عبد الله محمد الفزائى : المرأة واللغة : ص ٢٠٢ (المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - ١٩٩٦م) .

(٢) نفسه ، ٢٠٨

(٣) نفسه ، ص ٧

(٤) نفسه .

(٥) نفسه ، ص ١١١ ، نقلاً عن سميرة المانع ، حيث ورد ذلك فى الثنائية اللندنية ، ص ٤٠ - د . ن - لندن ١٩٧٩ .

(٦) أنظر ، الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر) : رسائل الجاحظ ج٢ ، ص ١٤٤ ، عبد السلام هارون - مكتبة الخانجي - ١٩٦٤ - القاهرة .

(٧) من كتب التراث التى تتحدث باستهانة وعداء عن المرأة : مجمع الأمثال. الميدانى ، البيان والتبيين : الجاحظ ، زهر الآداب : الحصرى (ويشير الحصرى فى كتابه هذا حديثاً عن قلة وجود قيم إنسانية لدى النساء يمكن للشعراء أن يمتدحوهن فيها ، يقول : "والتصرف فى النساء ضيق النطاق ، شديد الخناق ، وأكثر ما يمدح به الرجال نم لهن ألا ترى أن الجرد والوفاء بالعهود والشجاعة والفطن ، وما جرى فى هذا السنن من فضائل الرجال ، لو مدح به النساء لكان نقصاً عليهن وذمماً لهن . (لزيد من التفاصيل راجع سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى فى الغرب ص ٧٩ - ٩١) ..

(٨) د. سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى فى الغرب وانعكاساته فى النقد العربى المعاصر ، ص ٩١ .

(المجلة العربية الثقافية - تصدر عن المنظمة العربية للثقافة والعلوم ، ع ٣٢ - مارس ١٩٩٧) نقلاً عن ابن قتيبة الدينورى : عيون الأخبار - مجلد ٤ - ص ٧٩ .

(٩) فمثلاً فى المفضليات ، مرتبة واحدة لأمراة . وذكر ابن "سلام الجمحى" أصحاب المراثى ، ولم يذكر سوى الخنساء ، فى إيجاز شديد ، ضمن مجموعة كبيرة من شعر مراثى للرجال . وذكر القرشى فى الجمهرة تسعاً وأربعين قصيدة لشعراء رجال ، منها سبع قصائد للرجال ولم يذكر شاعرة واحدة (لزيد من التفاصيل راجع أحمد محمد الحوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى ص ٦٠٥ - ٦٠٦)

(١٠) أنظر : أحمد محمد الحوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى ، ص ٦٠٥ - ٦٠٦

(١١) أمثلة المؤلفين الأجانب المتحيزين ضد المرأة فرويد وأفلاطون وغيرهم (راجع نقد هذا التحيز فى كتاب الوجه العارى للمرأة العربية : نوال السعداوى - مديولى - مصر - دت) .

(١٢) عبد الله الغزامى : المرأة واللغة ، ص ٤٨ .

(١٣) عبد الكبير الخطيبى : النقد المزيج ، ١٥٨ (دار العودة - بيروت - دت) .

(١٤) الغزامى : المرأة واللغة ، ص ٨ .

الخطاب

(١٥) نعنى بالخطاب هنا ما عناه "مشيل فوكو" فى كتاباته : وهو الطريقة التى تتشكل بها الجمل مكونة نظاماً متتابعاً تسهم به فى نسق كلى متغاير ومتحد الخواص . وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل فى خطاب بعينه لتشكل نصاً مفرداً ، أو تتألف النصوص نفسها فى نظام متتابع ، لتشكل خطاباً أوسع ، ينطوى على أكثر من نص مفرد .. وقد يوصف بأنه مساق من العلامات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض معينة .. ولقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول عن البنيوية . ومن هنا يتخذ للخطاب معنى متميزاً : فيفقد مجموعة من المنطوقات التى تنتهى إلى تشكل واحد . يتكرر على نحو دال على التاريخ ...

(لمزيد من التفاصيل راجع : نظام الخطاب : ميشيل فوكو ترجمة محمد سبيلا ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٤ والنظرية الأدبية المعاصرة رمان سلدن ، ترجمة جابر عصفور (دار الفكر - القاهرة - ١٩٩١) ص ١٦٧ - ١٧٣ .

(١٦) أنظر : رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة .

ترجمة جابر عصفور ، ص ١٦٧ (دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة - ط١ - ١٩٩١) .

(١٧) نفسه ، ص ١٦٩ .

(١٨) كثير من الشعراء الرجال افتخروا بفروسيتهم وأنفسهم ، فخراً ذاتياً ، أمثال : عنترة بن شداد ، عمر بن كثلوم ، لبید ، طرفه بن العبد .. وكثيرة نماذج الشعر التى جاءت وبها فخر فردى بالذات ، وتضخيم "الأنا" يقول طرفه بن العبد :

عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

- إذا القوم قالوا من فتى خلت أنتى

خشاش كراس الحية المتوقد

- أنا الرجل الضرب الذى تعرفونه

(١٩) ديوان الخنساء ، ص ٨١ .

(٢٠) محمد أحمد جاد المولى : أيام العرب فى الجاهلية ، ص ٣٦٣ ، عبد البديع صقر : شاعرات

العرب ، ص ١١٦ .

- (٢١) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتبني وخمومه ، ص ١٥ (مطبعة عيسى البابي الحلبي - ١٩٦٦ - سوريا) ، تحقيق محمد أبو الفضل وآخرون .
- (٢٢) د. أحمد محمد الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي ، ص ٦٢٨ (دار نهضة مصر - القاهرة) .
- (٢٣) أنظر : رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ص ٩ (أفريقيا الشرق - ١٩٩٤ - ط١ - الدار البيضاء) .
- (٢٤) د. سعد إسماعيل شلبي : الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، ص ٢٩٨ (القاهرة - مكتبة غريب - د.ت) .
- (٢٥) أبي عبيد البكري الأندلسي : معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع ، ص ٧٠ (عالم الكتب - بيروت - د.ت) .
- (٢٦) "كادت تبوح "عفراء" بحبها "لعروة" ، فقليل لها : أما عندك له حيلة تخفف ما به ؟ فقالت : والله لأننا أسر بذلك وأشوق إليه منه ، ولكن لا سبيل إلى احتمال العار" (أنظر أخبار النساء - ابن القيم الجوزية ، ص ٣٥ ، ط١ مطبعة التقدم العلمية بمصر - ١٣١٩ هـ) .
- (٢٧) أنظر : الحوفي : ص ٦٥٥ - ٦٥٦ .
- (٢٨) نفسه ، ص ٦٤١ .
- (٢٩) نفسه ، ص ٦٤١ .
- (٣٠) أبو زيد محمد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٤١ (دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٦ - ط١) .
- (٣١) ديوان الخنساء ، ص ٤٩ (دار بيروت للطباعة والنشر - ١٩٦٠ - بيروت) .
- (٣٢) د. سوسن ناجي : صورة للرجل في القصص النسائي ص ٢٤ (وكالة الأهرام للنشر - القاهرة - ١٩٩٥) .
- (٣٣) الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي ، ص ٦٢٨
- (٣٤) أحمد بن طيفور الخرساني : بلاغات النساء ، ص ٢٧٦ ، تحقيق محمد طاهر الزين (مكتبة السندس - الكويت ، ١٩٩٣ م) .
- (٣٥) عبد البيع صقر : شاعرات العرب ، ص ١١١ (منشورات المكتب الإسلامي - النوحة - ٢٨٧ هـ - المطبعة الأولى) .
- (٣٦) ديوان الخنساء : ص ٨١ - ٨٢ .

(٢٧) محمد أحمد جاد المولى : أيام العرب فى الجاهلية ، ص ٣٣٩ (دار إحياء الكتب العلمية - ط ١ - ١٩٤٢م - القاهرة) .

(٢٨) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ٩٥ .

(٢٩) رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ص ٩ (مكتبة أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٤) .

(٤٠) نفسه ، ص ١٠ .

(٤١) محمد أحمد جاد المولى : أيام العرب فى الجاهلية ، ص ٣٣٨ ، عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١٢ - ١٤ .

١ - " وحدة القصيدة "

(٤٢) أنظر : يوسف حسين بكار . بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ، ص ٣٣١ (دار الأندلس - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٣) .

(٤٣) الحوفى ، ص ٦٠٥ .

(٤٤) يوسف بكار . بناء القصيدة ، ص ٢٧٠ .

(٤٥) نفسه ، نقلاً عن . أحمد الشايب "أصول النقد الأدبى" ، ص ٢٠٠ .

(٤٦) أنظر الحوفى ، ص ٦٧٠ .

(٤٧) ديوان الخنساء ، ص ٨ .

(٤٨) رياض الأدب فى مراثى شواعر العرب : جمعه لويس شيخو ، ص ٨٣ (بيروت - ١٨٩٧م) .

(٤٩) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٤٥ (مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة - ط ٤ - ١٩٧٢) .

(٥٠) يوسف بكار . بناء القصيدة ، ص ٢٥٣ .

(٥١) الحوفى : ص ٦٦٥ - راجع قصائد النساء المكتملة فى : شاعرات العرب : عبد البديع صقر ، ويلاغات النساء : ابن طيفور - وغيرها .

(٥٢) د. سوسن ناجى . صورة الرجل فى القصص النسائى ، ص ٢٥٧ .

٢ - الرؤية

(٥٣) أنظر : محمد نور الدين أفاية . الهوية والاختلاف ، ص ٧ ، ٣٦ .

(٥٤) أنظر الحوفى : ٦٦٥ - ٦٦٦ .

(٥٥) نفسه : ٦٦٨ .

(٥٦) رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ١٩ .

(٥٧) يوسف بكار : بناء القصيدة ، ص ٢٥٩ .

(٥٨) رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢١٦ .

(٥٩) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١ .

(٦٠) محمد أحمد جاد المولى : أيام العرب ، ص ٣٣٨ .

(٦١) د. سوسن ناجي : صورة الرجل في القصص النسائي ، ص ٣٣٨ .

٣ - التجربة

(٦٢) د. يوسف بكار : بناء القصيدة : نقلاً عن محمود السمره ، مقالات في النقد الأدبي ، ص ٣٣ .

(٦٣) عفيفي فراج . الحرية في أدب المرأة ، ص ٢٣ (مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٠) .

(٦٤) رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢٢٦ .

(٦٥) الحوفي . المرأة في الشعر الجاهلي ، ٦٥٤ - ٦٦٦ أنظر .

(٦٦) رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ص ١٠ .

(٦٧) ابن طيفور الخرساني : بلاغات النساء ، ص ٢٧٩ - تحقيق محمد طاهر الزين (مكتبة السندس - الكويت - ١٩٩٣م) .

(٦٨) أبو علي القالي : الأمالي ، الجزء الثاني ، ص ١٩٧ (دار الآفاق - ط ٢ - بيروت - ١٩٨٧) .

(٦٩) رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢٢٦ .

٤ - اللغة

(٧٠) د. سوسن ناجي : صورة الرجل ، ص ٢٥٤ .

(٧١) أنظر نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٧ ، ٣٦ .

(٧٢) د. سوسن ناجي : صورة الرجل ، ص ٢٥٥ .

(٧٣) د. سوسن ناجي : المرأة في المرأة ، ص ١٨٦ (العربي للنشر والتوزيع - القاهرة - د.ت) .

(٧٤) رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢١٦ .

Showalter Elaine : Writing and Sexual difference, P edited by Elizabeth (٧٥)

Abel sussex, The Harvester, press, 1982, P. 34.

- (٧٦) نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٧ ، ٣٦ .
- (٧٧) محمد عبد الله الفزامي . الكتابة ضد الكتابة ، ص ١٥ - ١٦ (دار الآداب - بيروت - ط ١ - ١٩٩١) .
- (٧٨) ديوان الخنساء ، ص ٦٣ ، ٦٦ ، ٥٨ ، ٦٧ ، ٢١ .
- (٧٩) ديوان الخنساء ، ص ٢١ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ١٤ .
- (٨٠) عب دالبديع صقر : شاعرات العرب ، ص ٤٤٢ .
- (٨١) نفسه ، ص ٨٩ - ٩٠ .
- (٨٢) نفسه ، ص ٢٩٦ .
- (٨٣) رياض الأدب في مراثي شواعر العرب ، ص ١٨ .
- (٨٤) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١٠٥ .
- (٨٥) محمد أحمد جاد المولى . أيام العرب ، ص ٣٣٨ .
- (٨٦) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١٠٦ .
- (٨٧) نفسه ، ص ٩٦ - ٢٩٦ ، محمد أحمد جاد المولى . أيام العرب ، ص ٣٣٩ .
- (٨٨) ديوان الخنساء ، ص ٢٦ .
- (٨٩) Sozan Gobar : The Blank Page, and The issuos of Female Creativity, (writing and Sexuel difference - Edited By Elaine Showalter, P. 73 - 75.
- (٩٠) ديوان الخنساء ، ص ٢٦ .
- (٩١) نفسه ، ص ٤٥ .
- (٩٢) نفسه ، ص ٨١ .
- (٩٣) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١٠٦ .
- (٩٤) أمثال للحوفي في كتابة : المرأة في الشعر الجاهلي ، وسعد إسماعيل شلبي : في كتابة : الأصول الفنية للشعر الجاهلي .
- (٩٥) الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي ، ص ٦٦٩ .
- (٩٦) نفسه ، ص ٦٦٨ - ٦٦٩ .
- (٩٧) راجع الحوفي ص ٦٦٩ ، وسعد إسماعيل شلبي ٣٠٥ حديثها عن الخنساء .

(٩٨) سعد إسماعيل : الأصول الفتنية للشعر الجاهلي ، ص ٢٠٥ .

(٩٩) رمان سندن ، ص ٢٢٩ .

(١٠٠) الغزالي : المرأة والفتنة ، ص ٥٥ .

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٨٥٩٧ / ٢٠٠٣

